ZUR THEORIE DER POETIK.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KÖNIGL. BAYERISCHEN
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

VON

WOLF DOHRN
AUS NEAPEL.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1907.

ZUR THEORIE DER POETIK.

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KÖNIGL. BAYERISCHEN
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT

VON

WOLF DOHRN
AUS NEAPEL.

ACAD. LIBRARY BERL.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1907.

Diese Schrift bildet das zweite und dritte Stück einer Reihe von ästhetischen Studien. Sie erscheinen im Frühjahr 1907 in gleichem Verlage unter nachstehendem Titel:

DIE KÜNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK.

UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erstes Stück.

Vom Epischen, Dramatischen und Lyrischen.

Vorbemerkung 5

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie des Wortverständnisses.

1. Kapitel: Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sprache 7
2. Kapitel: Die Elemente der sprachlichen Ausdrucksfunktion 11
3. Kapitel: Das Schema der Auffassungsformen der Rede 15
4. Kapitel: Das Schema der Dichtungsformen 18

Zweiter Abschnitt.

Zur Psychologie der Dichtungsformen.

1. Kapitel: Sinn und Zweck dieser Bestimmung 19
2. Kapitel: Die epische Auffassung 25
3. Kapitel: Die dramatische Auffassung 30
4. Kapitel: Die lyrische Auffassung 33
5. Kapitel: Zusammenfassung und Beispiele 37

Zweites Stück.

Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Erster Abschnitt.

Das Grundprinzip ästhetischer Analyse 51

Zweiter Abschnitt.

Die Hilfsbegriffe: Ausdruckswert und Formwert 58

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552325_0047

Erstes Stück.

Vom Epischen, Dramatischen und Lyrischen.

Vorbemerkung.

Wer den Briefwechsel zwischen GOETHE und SCHILLER liest, findet zwei Centren ihrer ästhetischen Diskussionen. Sie suchen im gemeinsamen Gedankenaustausch ins klare zu kommen, „über die Eigenschaften der Stoffe, inwiefern sie diese oder jene Behandlung fordern" (GOETHE an SCHILLER, 22. April 1797) und wollen weiterhin die Verschiedenheiten der Behandlung nach verschiedenen Formtypen ordnen. Sie fragen einmal, welche die dem gegebenen Stoff samt seiner inneren Eigenart, seinem Leben und Weben angemessene dichterische Form ist und suchen zum andern, die aus der Tradition künstlerischer Arbeit und ästhetischen Denkens überkommenen Formen in ihrem Wesen zu bestimmen. Beide Probleme kreuzen und befruchten sich. Beide sind ihrem Wesen nach niemals fertig zu denken, denn der gleiche Stoff wird je nach der Individualität des Dichters und dem inneren Wesen der Epoche verschieden gesehen, verschieden motiviert und dementsprechend verschieden behandelt werden, und die Formen sind — eben weil sie nicht fertige Hülsen sind für beliebige Inhalte, sondern Darstellungsformen spezifischer — wandelbar, entwicklungsfähig und -bedürftig. So scheint die endgültige Feststellung allgemeiner Formtypen ein vergebliches Bemühen. Doch aber kann keine ästhetische Diskussion ohne sie auskommen und insonderheit bedarf eine das Darstellungsproblem in der Dichtkunst behandelnde Untersuchung der Begriffe epischer, dramatischer und lyrischer Dichtung.

Was ist dramatisch, was episch, was lyrisch? Was war es bei den Griechen, was bei den Spaniern, den Italienern der Renaissance und bei dem klassischen Theater der Franzosen? Was ist es bei SHAKESPEARE? Was ist es bei den Deutschen? Was in LESSINGS Hamburger Dramaturgie? Was bei IBSEN? Was bei den Romantikern, Älteren und Neuesten? Wo liegt Allgemeingültiges, wo zeitlich Bedingtes? Was bleibt bei allem durch Menschheitsentwicklung

und Umformung des Gefühls bedingten Wechsel der dichterischen Form, die wir mit Dilthey in weitestem Umfange für die ästhetische Forschung jedenfalls vorauszusetzen haben, als übergeordnete Einheiten, der dramatischen, lyrischen und epischen Gattung bestehen? Wie bestimmen wir das Wesentliche? Als Verschiedenheiten des ästhetischen Erlebnisses, also des ästhetischen Gegenstandes, oder als Verschiedenheiten der Struktur des künstlerischen Gegenstandes, der Darstellungsform? Wie skeptisch man auch über die Prägung derartiger Allgemeinbegriffe vom Dramatischen, Epischen und Lyrischen denken mag und zu denken guten Grund hat, man wird zugeben, daß eine Analyse der Kunstwerke ohne das Herantragen dieser aus dem ästhetischen und künstlerischen Denken der Vergangenheit überkommenen Begriffe nicht gut möglich ist. Sie erfüllen im übrigen nur eine heuristische Funktion, sie gelten nicht als reine Gattungsbegriffe, denen das Einzelne schlechthin subsumiert wird, sie gelten als Paradigmata, als Typen, an denen das jeweils zu untersuchende gemessen und in seiner individuellen Eigenart bestimmt wird. Diese ihnen eigentümliche Bestimmung rechtfertigt es auch, daß die Ästhetik, wie alle Geisteswissenschaften, sich immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt sieht, ihre Begriffe vor dem Gebrauch genau abzugrenzen, ihren Ursprung anzugeben, ihr Geltungsbereich zu bestimmen.

Die Ästhetik wird aus dieser Eigentümlichkeit die Berechtigung ableiten dürfen, ihre Begriffe jeweils der Eigenart der besonderen Fragestellung anzupassen; sie wird in unserem Falle die Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen aus der Struktur der künstlerischen Gegenstände und der mit ihnen gegebenen Modifikationen der Auffassung entwickeln.

Der Zusammenhang der Darstellungsmittel gilt uns als Darstellungsform. Da sich nun alle Darstellung zunächst an bestimmte Organe der Auffassung wendet, so werden allgemeine Formtypen der Darstellung aus der seelischen Struktur der zugehörigen ästhetischen Auffassungsorgane zu entwickeln sein: Die Formtypen müssen in einer Psychologie der Auffassungsweise begründet werden.

Wir versuchen zunächst eine Sonderung der Auffassungsformen menschlicher Rede im Anschluß an eine von Lipps in seiner Ästhetik I gegebene Erörterung über die Symbolik der Sprache,[1]) müssen uns aber vorbehalten, sie dem besonderen Zweck der Untersuchung entsprechend zu modifizieren und auszugestalten.

[1]) A. a. O. S. 481 f.

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie des Wortverständnisses.

I. Kapitel: Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sprache.

Wird ein Satz — zunächst einmal ein gesprochener — verstanden, so ist zweierlei im Bewußtsein des Verstehenden gegeben. Einmal das Erfassen des Sinnes, die Richtung auf eine mit dem Satz gemeinte Gegenständlichkeit, zum andern die Auffassung des Gesprochenen als Äußerung eines fremden Bewußtseins. Wer Worte hört, ohne den Sprechenden zu sehen, frägt unwillkürlich: wer spricht da? Dies mag verschiedene psychologische Deutungen zulassen. In jedem Fall begleitet unser Verständnis von Worten, oder richtiger gesagt von Sätzen, ständig das Bewußtsein, daß es ein Ich ist, das in den Wortfolgen sich kundgibt, zunächst einmal und immer ein denkendes, sprechendes Ich, und weiterhin je nach der Bedeutung der Aussage ein begehrendes und wünschendes, ein lebhaft erregtes oder gleichgültig beschauliches, oder wie sonst in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich. Worte also, so können wir zusammenfassen, sind, wenn sie verstanden werden, zunächst ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Erlebnissen. Und sie sind beides in jedem Fall, aber nicht immer in gleichem Maße. Dies wird noch weiterhin zu Unterscheidungen Veranlassung geben. Zunächst noch einige Erinnerungen psychologischer Natur zur Erläuterung und Begründung.

Wer ein wissenschaftliches Werk liest, tut es in der ausgesprochenen Absicht, die Bedeutung der Sätze, nicht ihre Werte als Äußerungen eines nur mit diesen Gedanken beschäftigten Individuums zu erfassen. Das rein Bedeutungsmäßige steht im Zielpunkt seiner Tätigkeit, aber er gewinnt, ohne besonders darauf zu achten, sozusagen nebenher, einen mehr oder minder bestimmten Eindruck von der Persönlichkeit des Schreibenden. Man fällt unmittelbar Urteile über den Stil des Gelesenen. Der eine schreibt umständlich, der andere lebhaft, der eine steht überlegen über, der andere beständig im Kampf mit seinem Stoff, dieser ist pretiös und jeder Absatz verrät den geistreichen Causeur eines ästhetischen Thees, jener schreibt agitatorisch, intensiv und jede Satzfolge zeigt den Redner, der ein großes Auditorium vor sich sieht, zu über-

zeugen, umzustimmen, zu überreden, in jedem Falle zu beherrschen sucht. Und andere wieder schreiben langweilig. So enthält selbst diejenige Verwendung der Sprache, die als eine unpersönliche Darstellung wissenschaftlicher Allgemeinheiten verstanden sein will und den Auffassenden drängt, lediglich das Bedeutungsmäßige in begrifflicher Schärfe zu fassen, so viel Anweisungen, die Sprache als Ausdruck eines Seelischen aufzufassen, daß sich wie von selbst ein rundes Bild der in den Sätzen „enthaltenen" Persönlichkeit bildet. Das ist, wie gesagt, eine von jedermann zu machende Erfahrung.

Freilich würde man irren, wollte man annehmen, es sei der, welcher sich so in den Satzfolgen, in Wortwahl und Satzrhythmus und Wortklang, in dem Was und Wie der Rede, kundgibt, ohne weiteres der auch sonst bekannte Verfasser X Y, der noch dieses und jenes geschrieben hat, Ordinarius in N. ist, Familie besitzt usw. Solche Identifizierung kann stattfinden, während des Lesens oder nachträglich. Sie kann aber auch unterbleiben. Was zunächst als Kundgebender, als ein „Ich", so, wie es in den bezüglichen Darlegungen gegeben ist, denkt, urteilt, schließt, fragt, antwortet und so dem Leser lebendig wird, ist eben dies denkende Ich und nichts anderes. Es ist zunächst ein besonderes Subjekt, nicht ein farbloses Unpersönliches, vielmehr jene aus den Darlegungen sprechende und durch sie bestimmte ideelle Persönlichkeit. Sie wächst aus den sinnvoll und ohne weiteres als seelische Äußerung verstandenen Sätzen heraus; und Leuchtkraft, Deutlichkeit, Bestimmtheit und Individualisierung dieser Persönlichkeit hängt zunächst von den in den Satzfolgen schlummernden Ausdruckswerten ab. Diese freilich realisieren sich je nach den im Bewußtsein des Verstehenden wirksamen allgemeinen, psychischen Zusammenhängen und nach dem Maße der der Seite des Ausdrucks zugewendeten Aufmerksamkeit, verschieden, denn es bedarf wohl keiner besonderen Auseinandersetzung darüber, daß alles, was dergestalt in den Sätzen ausgedrückt erscheint, letzten Endes aus dem eigenen Bewußtsein stammt, als dem allein gegebenen und verwendbaren seelischen Material. Ein dergestalt auf dem Grund der sprachlichen Konvention entstehendes individuell gefärbtes und bereichertes ideelles „Ich" kann sich nun wohl mit der sonst gebildeten Vorstellung einer bestimmten Persönlichkeit verweben, kann von ihr erweitert und korrigiert werden. Das ist eine Sache für sich. Worauf es hier zunächst ankommt, ist die Anerkennung der Tatsache, daß sich mit dem Verstehen der Sätze selbst, unabhängig von jeder in einem

Bewußtsein bereits gebildeten Vorstellung einer Persönlichkeit und ohne auf eine solche angewiesen zu sein, das Bild eines seelischen Zusammenhangs entwickeln kann, eines „Ichs", das sich in den Sätzen in verschiedener Weise äußert und kundgibt. Das ist, was als allgemeine Funktion des Ausdrucks die eine Seite der Sprache ausmacht und verstandenen Sätzen von allem Anfang an zukommt — und zukommen muß, bedenkt man nur die Entstehung der Sprache im individuellen Bewußtsein. Laute sind Verlautbarungen psychischer Zustände. Jeder Versuch einer genetischen Erklärung des Zusammenhangs von Wort und Bedeutung muß von dieser Tatsache ausgehen. Dies Problem genetischer Erklärung auseinanderzusetzen, ist hier nicht der Ort. Wir verweisen auf die betreffenden Ausführungen bei Lipps.[1]) Nur eine irrtümliche Auffassung der Ausdrucksfunktion, deren Geltung ein Verständnis der ästhetischen Bedeutung der Sprache von vornherein untergrübe, bedarf ausdrücklicher Zurückweisung.

Drücken Worte ein Seelisches aus, so verdanken sie dies einer besonderen Auffassung des Apperzipierenden, denn an sich tun dies Worte ebensowenig als andere Gegenstände. Sie sind, was sie sind: Lautkomplexe und als solche Gegenstände der Wahrnehmung. Erst unsere Auffassung macht sie zu Ausdrücken. Hier hat man nun gemeint, liege das Resultat eines Schlusses vor. Man schließt, so sagt man, aus dem jetzt und hier gehörten Wort auf ein Individuum, das es hervorbringt und weiterhin vor der Bedeutung auf das Stattfinden der ihnen in einem fremden Bewußtsein entsprechenden seelischen Prozesse. Die Worte seien also Symptome, Anzeigen für bestimmtes psychisches Geschehen, auf Grund allgemein anzunehmender Kausalzusammenhänge und nach Analogie der aus dem eigenen Seelenleben bekannten Vorgänge. Denn hier sind Sätze allemal Äußerungen reell gegebener Erlebnisse; sie verlautbaren die im Sprechenden sich abspielenden Urteils- und Wahrnehmungsakte, verlautbaren Gefühle und Strebungen.

Diese Analyse der dem Verständnis der Sprache als Ausdruck zugrunde liegenden seelischen Prozesse ist unzulänglich und falsch. Unzulänglich, denn sie setzt, was allermeist der Erklärung bedarf, schon voraus, den Begriff des fremden Bewußtseins, falsch, denn sie widerspricht dem unmittelbaren Befund. In der Tat ist, wenn Worte ein Seelisches ausdrücken, nichts von derartig vollzogenen

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie. 2. Aufl. S. 202f.

Schlüssen zu bemerken. Und wenn wirklich ein Schließen stattfindet — es kann ja vorkommen, etwa wenn im Walde nach jemand gerufen wird, ein Antwortruf erschallt und daraus der Ort des Rufenden erschlossen wird, — so ist damit ein von dem Ausdruckserlebnis toto coelo verschiedener Zustand des Bewußtseins gegeben. Hier handelt es sich um das Feststellen von „Wirklichkeiten“: das Ertönen des Rufes — nicht seine Beschaffenheit! — ist ein Zeichen, genauer eine Anzeige dafür, daß sich der Rufende an einer bestimmten Stelle befindet. Die hier bestehende Relation ist die zwischen Anzeige und Angezeigtem, nicht zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem. Dort bleibt die Frage nach der Wirklichkeit des Ausgedrückten ganz außer Spiel, hier ist sie für die Relation, wie man sieht, konstituierend. Bei Anzeige und Angezeigtem handelt es sich um die Beziehung getrennt existierender Gegenstände, das Ausgedrückte aber ist nur in dem Ausdruck gegeben, ist nichts außer ihm und ist nicht als ein solches gedacht.

Die Auffassung des Ausdruckserlebnisses als eines bewußten oder unbewußten Schlusses ist daher abzuweisen. Sie irrt bereits im Elementarsten der psychologischen Analyse: sie versucht eine intellektualistische Deutung psychischer Prozesse.

Unser Problem, prägnant formuliert, lautet: welches psychische Verhalten ist gegeben, wenn Laute als Äußerungen eines Seelenlebens aufgefaßt werden? Unser unmittelbares Bewußtsein sagt: dies ist ein durchaus Primäres, sozusagen instinktartiges Tun. Jeder Versuch genetischer Erklärung muß zu dem gleichen Resultat kommen: Der Andere ist uns niemals selbst gegeben, sondern nur in seinen Äußerungen. Es kann also erst aus ihnen die Vorstellung eines fremden Bewußtseins sich entwickeln, nicht aber diese als ein Hilfsbegriff in Anspruch genommen werden, um, was als einfacher Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung gegeben ist, als Äußerung eines in ihm liegenden Seelischen zu erfassen. Hier tritt, wie Lipps an verschiedenen Stellen nachgewiesen hat, die Einfühlung in ihr Amt. Worte als Ausdrücke eines Seelischen verstehen, heißt eine bestimmte Weise psychischen Lebens in sie einfühlen. Die genetische Erklärung dieses Vorgangs und die Aufklärung der mit dem Begriff der Einfühlung gegebenen Probleme ist Sache der Psychologie.[1]) Einfühlung ist hier wie

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie 2. Aufl. S. 193 und Ästhetik I, S. 97ff., S. 481f. II S. 1f.

auch sonst eine eigentümliche Auffassung von „Gegenständen", „Gegebenem", sie leistet eine innere Belebung und offenbart sich durch die besondere Beziehung, in welcher der Gegenstand, sei er einfachster Wahrnehmungsgegenstand oder wie bei dem sinnvoll verstandenen Wort ein höheres Gebilde der Auffassung, zu dem Eingefühlten tritt. Diese Beziehung ist die bereits bekannte von Ausdruck und Ausgedrücktem. Sie ist vor allem unmittelbar zu unterscheiden von der gleichfalls symbolischen Relation zwischen Bedeutung und Bedeutetem. Das Ausgedrückte ist schlechthin einmalig, es kann so, wie es ist, in keinem anderen Ausdruck gegeben werden. Das Bedeutete kann sein Zeichen wechseln, nicht regellos, aber innerhalb gewisser Grenzen. Und überdies sieht es jedermann ein, daß es nicht dasselbe ist, zu sagen, ein Satz meint einen bestimmten Gegenstand und er drücke ein bestimmtes Erlebnis aus. Worte, sofern sie im lebendigen Verkehr der Sprache, der mündlichen oder schriftlichen, verwendet werden, tun beides. Es gibt nur einen Fall, wo sie lediglich Bedeutungsträger sind: im Lexikon. Das hat das Sprachgefühl als ein Besonderes wohl erkannt und spricht nicht von Worten, sondern von Wörtern.

2. Kapitel: Die Elemente der sprachlichen Ausdrucksfunktion.

Das Formale der Sprache kann in dreifacher Weise Ausdruck eines Seelischen sein.

Es kann in die Laute als einfache Gegenstände der Gehörswahrnehmung, als sinnlose Klänge, ein besonderes Leben eingefühlt werden.[1]) Dies ist an die Klänge gebunden und wird nur durch sie bestimmt. Es kennzeichnet sich durch eine gewisse flüchtige Allgemeinheit und ist dem der Farben verwandt. Reine Klangeinfühlung findet sich in dem Genuß jeder Dichtung, aber ihre Bedeutung ist sehr verschieden: bald ordnet sie sich jeder anderen unter, bald scheint sie zu dominieren. Darin sind verschiedene Weisen der Auffassung gegeben. Davon später.

Weiterhin bilden die rhythmischen Elemente im weitesten Umfang — vielleicht besser melodische Elemente genannt — als Ablaufsform der Klänge nach ihrem Tempo, ihrem Wechsel von betonten und unbetonten Silben, schließlich auch nach dem Wechsel

[1]) Lipps, Ästhetik I S. 488 f.

der Tonhöhen und der fortlaufenden Stimmlage ein eigenes System von Ausdruckswerten, genauester Detailforschung bedürftig und zugänglich. Hier sei ein Hinweis auf die rhythmischen Untersuchungen von Sievers gestattet, der zunächst aus der philologischen Praxis heraus diese Seite der sprachlichen Darstellung ungemein feinen Einzelanalysen unterzieht. Das Besondere dieser melodischen Elemente und was sie als psychische Gebilde von den einfachen Klangeinfühlungen scheidet, ist, daß sie, obgleich an den Klängen haftend, durch den Sinn der Rede bedingt sind. Sie können daher in der ästhetischen Untersuchung nur bei sinnvollem Vortrag ermittelt werden, freilich auch nur bei sinnvollem Vortrag, denn ihr eigentümliches Dasein ist eben dies, durch den Sinn bedingt, aber an die Lautkomplexe gebunden zu sein.[1]) Daraus ergibt sich zunächst, daß sie in ihrer Eigengeltung von der Auffassung des Ganzen abhängen: eine Erzählung wird anders vorgetragen, als der Dialog eines Dramas, beide anders, als ein lyrisches Gedicht. So werden auch die melodischen Werte derselben sinnvollen Wortfolgen einigermaßen sich ändern — freilich nicht in unbeschränkter Willkür; denn dramatische, epische oder lyrische Auffassung einer Dichtung unterliegt nur innerhalb enger Grenzen dem Wechsel persönlicher Auffassung. Sie ist durch die „gegenständliche“ und die „formale“ Seite der Sprache mehr oder weniger genau bestimmt und soweit jeder Auffassung eine eigene Vortragsweise zukommt, ist eine Fixierung der jeweils gegebenen melodischen Werte möglich. Es herrscht also ein eigentümliches Ineinander der Beziehungen: die melodischen Werte sind nichts Feststehendes, erst der Vortrag verleiht einem Text die ihm zukommenden Werte. Der Vortrag aber als ein „natürlicher“ Ausdruck einer bestimmten Auffassung ist seinerseits durch den Text bestimmt, denn die Auffassung richtet sich nach Sachinhalt und Wortfügung des Textes. So ist das „Hineinlegen der melodischen Werte“ ebenso sehr ein „Herauslesen“ derselben. Spricht man von falschem und richtigem Vortrag, so geschieht es unter der Voraussetzung der wechselseitigen Bedingtheit von Text, Auffassung und Vortrag.

Das Formale der Sprache ist schließlich noch in anderer Beziehung der Einfühlung zugänglich. Sprechen ist eine geistige Tätigkeit. In der Wahl der Worte, der Konstruktion der Sätze usw. drückt sich abgesehen von dem Sachinhalt des Gesprochenen eine

[1] Lipps, Ästhetik I S. 491.

eigentümliche geistige Persönlichkeit aus.[1]) Das Wie des Gedankenablaufs ist Gegenstand einer besonderen Einfühlung. Sie kann nicht geschehen, ohne daß die Worte verstanden werden und das eigentümliche Leben, dieser geistige Rhythmus der Gedankenfolge, ist an die Sätze als sinnvoll verstandene Sprachgebilde, aber nicht an das „Sachliche", das „Gegenständliche" der Aussage gebunden. „Ein und derselbe Gedanke" kann „verschieden" ausgedrückt werden. Man unterscheidet das Wechselnde des sprachlichen Ausdrucks als „Form" von dem „Inhalt", dem „Gegenstand" der Aussage. Als Frage, oder als Behauptung, in einem Gleichnis oder ohne bildliche Rede ausgesprochen bleibt der Gedanke, so heißt es, in „verschiedenen Formen derselbe". Es äußern sich jeweils verschiedene Weisen intellektuellen Tuns. Bei der Auffassung fremder Rede werden diese der eigenen Innenwelt nachgebildeten Verhaltungsweisen, Formen des Gedankenablaufs, eingefühlt und dem in der Rede gegebenen ideellen Ich eingelegt. In dem oben gesetzten Fall der Auffassung rein wissenschaftlicher Darlegungen als Äußerung eines ideellen Ichs war im wesentlichen diese Form der Einfühlung beteiligt. Freilich nicht sie allein. Auch die Klangbeseelung und die der melodischen Elemente trägt zu der Entwicklung des ideellen Ich der Rede bei, denn wenn auch das in die Klänge eingefühlte Leben ziemlich allgemein, das in den Bedeutungen gegebene ziemlich determiniert ist, so entspricht es doch einer überall nach Einheit strebenden Auffassung, diese verschiedenen Fäden zu dem einen ideellen Ich zu verweben.

So stellen die Klangelemente, die melodischen Elemente und die im Ablauf der Wort- und Satzbedeutungen Gegebenen drei Formen der sprachlichen Ausdrucksfunktion dar, die auf ein ästhetisches Gesamterlebnis entscheidend einwirken. Man kann, weil von dem Gegenständlichen der Rede, von dem Was abgesehen wird, und nur das Wie des sprachlichen und gedanklichen Verlaufs in Frage kommt, von drei Klassen formaler Ausdruckselemente sprechen. Sie modifizieren die Weise der Auffassung und tragen so ihr Teil zur Konstituierung der Form bei, jener Form nämlich, die ästhetisch allein in Betracht kommt, dem Zusammenhang der Darstellungsmittel. So sehr aber auch diese Form durch eine dieser Ausdruckselemente und der mit ihnen gegebenen Form der Einfühlung bestimmt werden mag — aus der Wirkung der formalen Ausdruckselemente lassen sich die Formtypen nicht ableiten, weil sie mehr oder minder in

[1]) Lipps, Ästhetik I S. 493 ff.

jedem Sprachverständnis wirksam, zwar eine bestimmte Bewegung der auffassenden Tätigkeit hemmend oder fördernd beeinflussen, nicht aber ihre Grundrichtung bestimmen können. Dies vermag nur die gegenständliche Seite der Rede, deren Verhältnis zur Auffassung wir nunmehr betrachten wollen.

Worte, so sagten wir, sind, wenn sie verstanden werden, ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Individuen. Wir erörterten eben die Ausdrucksfunktion der Worte und unterschieden, indem wir von der Bedeutungsfunktion, der Richtung auf Gegenständliches vorerst absahen, drei Formen des Ausdrucks. Dabei konnten wir doch nicht umhin, die zwischen Bedeutung und Ausdruck bestehende Wechselwirkung des öfteren zu berühren. Wir hatten Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß sich das ideelle, in die verstandene Rede eingefühlte Ich durch die Bedeutung des Gesprochenen als ein in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich charakterisiert. Wir betonten den für jedermann einleuchtenden Unterschied, der darin liegt, daß ein Satz einen bestimmten Gegenstand meint, darauf hinweist und daß er ein bestimmtes Erlebnis ausdrückt, Äußerung eines solchen sei. Wir fügten alsbald hinzu, daß im lebendigen Sprachverkehr Worte immer beides zugleich täten. Schließlich sprachen wir von den Ausdruckselementen, die aus der Folge der Bedeutung erwachsen und Voraussetzung dafür waren, daß die Worte als Bedeutungsträger und als Äußerung eines Individuums gelten. Das Sprachverständnis besteht also jederzeit aus beiden Faktoren.

Nun ist aber die Sprache noch in anderer Weise für den Sprechenden ein Mittel des Ausdrucks. Man kann das eigene Erleben zum Gegenstand seiner Aussage machen: Man spricht, so heißt es, „von sich“, wenn man sagt: ich sah vorgestern, ich habe gedacht, ich wünschte ehemals usw. Aber man spricht doch auch „von sich“, wenn man sagt: ich sehe, denke, wünsche, bin enttäuscht, bin überrascht usw. Hier und dort spricht man nicht im gleichen Sinne „von sich“. In dem ersten Fall spricht man von sich, wie von einem andern, im zweiten Fall verleiht man seinem jetzt und hier gegenwärtigen Zustand Worte, äußert ihn, gibt ihn kund. Er ist, so kann man sagen, zugleich Zustand und Gegenstand. Dies ist offenbar etwas anderes, als wenn man von einem vergangenen Erlebnis sagt: ich sah, ich wünschte. Denn fragt man, was hier wirklich geäußert oder kundgegeben wird, so ist es kein Seherlebnis, kein Wunsch, sondern ein Erinnern an ein früheres Wahrnehmungs-

oder Wunscherlebnis. Dieses selbst wird dagegen mitgeteilt, berichtet. Lipps, dem wir uns hier anschließen, bezeichnet dies als objektiven Bericht, nennt das andere Kundgabe und definiert diese als „eine Mitteilung, die dem unmittelbaren Ausdruck, der mitgeteilten Sache dient.“[1]) In der Tat ist das Sprechen von sich in dem einen Fall nur durch den Gegenstand von jeder anderen Mitteilung unterschieden; das Verhältnis aber des Gegenstands der Rede zu dem durch die Rede geäußerten Erlebnis des Sprechenden ist in nichts von dem beliebiger anderer Gegenstände zu dem Erlebnis unterschieden: sie gelangen nicht zur Deckung. Anders bei der Kundgabe. Hier stimmen Gegenstand der Rede und das in ihr Ausgedrückte mehr oder minder überein. In dem Maße nun als dies geschieht, als die Rede unmittelbarer Ausdruck inneren Erlebens ist, oder richtiger gesagt, als solcher aufgefaßt wird, soweit also für den Verstehenden nicht bloße Mitteilung, sondern wirkliche Kundgabe vorliegt, wird die Rede auch nach ihrer gegenständlichen Seite hin, zu einer Form der allgemeinen Ausdrucksfunktion. Es wird der Auffassende, je nach den Umständen darauf hingedrängt, die verstandene Rede als Ausdruck des Sprechenden zu erfassen.

3. Kapitel: Das Schema der Auffassungsform der Rede.

Damit scheinen, hält man sich an die sprachliche Ausprägung, zwei scharf gesonderte Formen menschlicher Rede gegeben zu sein. Beispiel der einen ist ein Satz von der Art: „ich höre“, „ich fühle“; der andere: „ich habe gehört, gefühlt“. Während von dem oben erörterten formalen Elemente der Ausdrucksfunktion angenommen werden mußte, daß sie bei jedem Verständnis von Sätzen wirksam seien, so sehr sie auch den Umständen des Einzelfalls entsprechend in ihrer Wirkung zurücktreten konnten, scheint hier ein klares Entweder — Oder gegeben. Sätze können das eigene, jetzt und hier im Sprechenden gegenwärtige Erleben zum Gegenstand haben. Dann ist die Rede Kundgabe, Äußerung. Gegenstand und Ausgedrücktes kommen nahezu zur Deckung. Sätze können aber auch etwas ganz anderes, außerpsychische Tatsachen, fremde Bewußtseinstatsachen und eigene vergangene zum Gegenstand haben, dann ist die Rede Bericht, Mitteilung, Erzählung. Gegenstand und Ausgedrücktes der Rede liegen mehr oder minder weit voneinander entfernt. Wäre

[1]) Ästhetik I S. 501.

demnach die Auffassung menschlicher Rede durch die grammatikalische und syntaktische Form der Sätze eindeutig bestimmt, so entsprächen den klar geschiedenen Formen der Rede ebenso scharf gesonderte der Auffassung. Doch dem ist nicht so. Es können Sätze, deren Form als reine Kundgabe angesehen werden muß, im lebendigen Sprachverständnis fast als Bericht und andere hinwiederum, die in ihrer Form dem Bericht entsprechen, können aus der Situation heraus und nach Maßgabe der Wirkung formaler Ausdruckselemente — freilich nicht als Kundgabe, denn diese erfordert allemal das Vergegenständlichen der Erlebnisse, wohl aber als Äußerung des Sprechenden erfaßt werden. Doch dies bedarf noch der Erläuterung.

Wir sagen: es kann ein und derselbe Satz innerhalb gewisser Grenzen für die Auffassung mehr als Kundgabe, oder mehr als Bericht Geltung erlangen, — innerhalb gewisser Grenzen natürlich, denn die grammatikalische Form des Satzes ist nicht gleichgültig, aber sie ist eben auch nicht allein entscheidend und daher der Spielraum für die Auffassung. Es wird ein Satz von der Form: ich höre, ich freue mich, natürlich leichter als Kundgabe aufgefaßt, denn als Mitteilung. Aber auch das letztere geschieht häufig genug. In einem Satze: „ich glaube, daß er morgen in die Ferien geht", ist das „ich glaube", wenn man so will, unmittelbarer Ausdruck des im Sprechenden jetzt und hier gegebenen Glaubens. Aber die Auffassung gleitet sozusagen darüber hinweg. Ihr ist das „ich glaube" weniger als Kundgabe eines psychischen Zustandes, denn als Mitteilung einer Tatsache wichtig. Sie registriert sie wie jede andere. Anders in anderen Fällen. Luthers: „Hier stehe ich. Ich kann nicht anders..." wird niemand als eine „Mitteilung", jeder als Kundgabe gelten lassen. Dies bedarf keiner Begründung. Es zeigt, daß das natürliche Sprachgefühl Mitteilung und Kundgabe nicht nach der sprachlichen Form bestimmt, sondern nach der aus der Situation sich ergebenden Auffassung der Rede. Umgekehrt kann, was einer sprachlichen Form nach Mitteilung ist, Erzählung eines Vergangenen, lediglich oder vorwiegend als Äußerung — nicht des Vergangenen, aber der Erinnerung an Vergangenes gewertet werden. Der Sachinhalt tritt mehr oder weniger zurück und die Tatsache der jetzt und hier im Redenden erwachten Erinnerung wird leuchtend in den Vordergrund gerückt. Dies ist beispielsweise häufig die Auffassung einer von den Hauptheldeu eines Dramas erzählten Begebenheit. Nicht was geschah, sondern wie es der Held erlebte, ist das eigentlich Wichtige. Da es sich nun für uns um die Aufstellung

von Typen dichterischer Darstellungsformen handelt, diese aus der Struktur der ästhetischen Apperzeption und ihrer im Einzelfall gegebenen Verlaufsform gewonnen werden sollen, so bestimmen wir die uns dringend notwendigen Begriffe der Kundgabe und des Berichts nicht nach der Form der Sätze, sondern nach der der Auffassung. Dabei ist ohne weiteres zugegeben, daß jede Auffassungsform ihre reinste Ausprägung in Sätzen von bestimmter Gestalt findet und dementsprechend ihre Verdeutlichung nicht anders als durch Beispiele dieser Satzbildung gegeben werden kann. Es ist weiter zu bemerken, daß diese Auffassungsformen als ideale Fälle zu betrachten sind, denen eine reich differenzierte Wirklichkeit gegenübersteht.

Eine Rede nennen wir Bericht, soweit die Gegenstände, selbst wenn sie als Bewußtseinstatsachen des Sprechenden gegenwärtig sind, nicht als jetzt und hier verlaufende und in der Rede geäußerte Erlebnisse, sondern rein als Tatsachen aufgefaßt werden.

Eine Rede nennen wir Äußerung, soweit ihre Gegenstände — selbst wenn sie nicht jetzt und hier ablaufende Erlebnisse sein können — vornehmlich in ihrer Beziehung zu diesem Ich der Rede aufgefaßt werden. Die höchste Form der Äußerung ist die Kundgabe. Hier ist das in der Rede enthaltene Erlebnis und der Gegenstand der Rede zur Deckung gebracht. Die Gegenstände sind zugleich als Erlebnisse des jetzt und hier redenden Ichs gegeben, und werden als solche auch wirklich erfaßt.

Doch, wie gesagt, nicht alles, was sich als Gegenstand und Erlebnis des Redenden anbietet, muß nun auch so erfaßt werden. Es kann der Charakter der Kundgabe zurücktreten, der einer Mitteilung vorherrschen. Die Häufigkeit dieser Erscheinung hat ihren guten Grund. In der Redeform „ich höre" ist das eigene Erlebnis eben doch auch Gegenstand der Rede und nicht nur ein Ausgedrücktes, wie etwa eine Erregung des Sprechenden im Zittern der Stimme „ausgedrückt" ist. Es ist recht gut eine Auffassung denkbar, die lediglich dem Sachinhalt der Rede zugewendet, es weiter nicht in Rücksicht zieht, nicht realisiert, daß der Gegenstand auch das Ausgedrückte der Rede sei und dies nun könnte psychologisch des näheren dahin bestimmt werden, daß im entwickelten Sprachbewußtsein das Erfassen der Bedeutung ein anderes ist, als das Einfühlen eines Seelischen in die gehörte und verstandene Rede. Erst mit dem zweiten wird für die Auffassung — und nur um die handelt es sich — der ausdrückende Charakter der Rede eigentlich lebendig.[1])

[1]) Vgl. auch Husserl, Logische Untersuchungen II, 1. Untersuchungen.

4. Kapitel: Das Schema der Dichtungsformen.

Das Schema der Auffassungsformen ist damit gegeben. Nach ihm läßt sich ein Schema der Dichtungsformen bilden. Beiden entspricht eine im Leben der Sprache vielfach abgestufte Reihe von Übergängen und Mischformen. Denn für das lebendige Sprachverständnis sind Sätze ein Doppeltes: Bedeutungseinheiten und Verlautbarungen. Sie sind beides nicht immer in gleichem Maße. Bald tritt das eine, bald das andere zurück und in dem Maß als dies geschieht, scheint eins dem andern zu dienen, nur um seinetwillen da zu sein. So entstehen die Übergänge und Zwischenformen: Bedeutungen, auch wenn sie zu dem psychischen Leben eines Menschen in keiner sachlichen Beziehung stehen, beleben und schaffen besondere Ausdruckswerte und an sich unpersönliche Wortbedeutungen erhalten aus den Ausdruckswerten, soweit sich diese in der Auffassung realisieren, eine besondere Färbung. Dies mag das logische Wesen der Bedeutung nichts angehen, für ihr ästhetisches ist es bestimmend, denn das ästhetische Satzverständnis ist in jedem Fall durch starke Realisierung der Ausdruckswerte charakterisiert. Was vom Kunstwerk gegeben ist, sind Wortfolgen. Aus ihrem Verständnis erwächst das Kunstwerk, die sinnlich-seelische Einheit. Das Seelische ist immer ein „Ausgedrücktes“. Es wird lebendig, wenn Einfühlung stattfindet, Einfühlung in Worte, in ihre melodische und bedeutungsmäßige Folge, Einfühlung in das Ganze der gemeinten Gegenständlichkeit. Und diese ist den zwei verschiedenen Formen der Auffassung nach verschieden. Wir geben zunächst eine rein schematische Gegenüberstellung, ohne auf Charakteristik und Begründung einzugehen.

Wo die Wortfolgen als Äußerungen erfaßt werden, verwächst das in die Klänge, in die rhythmischen, in die formalen und in die gegenständlichen Elemente des sprachlichen Ausdrucks eingefühlte Leben zu einer im Sinnlichen unmittelbar ausgedrückten seelischen Einheit. Das ist die Grundstruktur der Auffassung lyrischer und dramatischer Dichtung. Die Rede wird nach der formalen und gegenständlichen Seite als Äußerung eines Ich verstanden — in jedem Fall des jetzt und hier redenden Ich, mag es nun wie im Dramatischen eine konkrete Einzelperson sein oder wie im Lyrischen ein allgemeineres Ich, ein bloßer Bewußtseinszusammenhang, ein psychischer Beziehungspunkt, etwas, das gemeinhin als Stimmung, Gefühl umschrieben wird. Diese Einfühlung ist in ihrer Verlaufsform

von der in die Farben- und Formenzusammenhänge der bildenden Künste nicht verschieden.

Anders in der erzählenden Kunst. Hier ist zumeist von Vergangenem, immer von etwas, das von dem Jetzt und Hier mehr oder weniger weit entfernt ist, die Rede. Jede Erzählung variiert auf ihre Weise das stereotype „Es war einmal" des Märchenerzählers und lenkt so den Blick des Lesers von der Gegenwart weg in irgendeine Ferne. Die Auffassungsform ist die einer Mitteilung. Der Sinn ist gerichtet auf das Tatsächliche als ein von dem jetzt und hier Mitgeteiltwerden Verschiedenes. Und so scheint hier die gleiche Grundstruktur gegeben zu sein, wie beim Lesen wissenschaftlicher Darlegungen: Die Aufmerksamkeit wendet sich zunächst dem Sachverhalt zu. Aber der Zustand des Bewußtseins ist doch in beiden Fällen ein toto coelo verschiedener. Auch bei der Erzählung ist eben letzten Endes nicht die glatte Sachlichkeit das Ziel der seelischen Bewegung. Es findet auch hier Einfühlung statt, denn auch hier ist das Kunstwerk ein Seelisches und dies heißt, daß in der mitgeteilten Sache ein besonderes Leben in der Weise des Ausgedrücktseins enthalten ist. Die Sprache, so würde die Psychologie des achtzehnten Jahrhunderts sagen, ist auch hier nicht für den „Verstand" gebildet, sondern für die „Phantasie". Sie soll, um eine Wendung Humboldts herzusetzen, nicht unmittelbar „den Geist und das Herz interessieren, sondern auf die Einbildungskraft einwirken".[1] Was hier Phantasie, Einbildungskraft genannt wird, beschreibt die neuere Psychologie als Einfühlung. So geschieht die Einfühlung in das Beschriebene, Erzählte, in Begebenheiten, Ereignisse und Personen, in das mitgeteilte Was und so wird dies zu einem ästhetischen Objekt. Freilich auf etwas verschlungenem Wege und in eigener Weise. Davon wird noch eingehend zu handeln sein.

Zweiter Abschnitt.

Zur Psychologie der Dichtungsformen.

I. Kapitel: Sinn und Zweck dieser Bestimmung.

Damit ist, wie gesagt, vorläufig nur ein Schema am andern orientiert. Es wird kaum eine Dichtung — von kleinen lyrischen Gedichten abgesehen — geben, in welcher nicht beide Auffassungen

[1]) W. v. Humboldt, Ästhetische Versuche über „Hermann und Dorothea", 4. Aufl., hrsg. v. Hettner, S. 29.

und beide in gegenseitiger Ergänzung und Modifikation durcheinander gingen, kein Drama ohne Erzählung, kein Epos oder Roman ohne Rede und Gegenrede. Es ist aber nicht der Sinn und Zweck unserer Unterscheidungen, die Grundlage einer Systematisierung des reichen ästhetischen Tatsachenmaterials zu geben. Episch, Dramatisch, Lyrisch gelten uns nicht als Gattungen. Wir wollen Gesichtspunkte für die Analyse gewinnen, wollen in die Struktur des künstlerischen Gegenstandes einer Dichtung einzudringen suchen. Unsere Formbegriffe gelten als ideale Typen nnd besitzen nur heuristischen Wert. Wir glauben ganz gewiß nicht in unserem Schema der lyrischen, dramatischen und epischen Dichtungsform die vielgestaltige Wirklichkeit der Kunstwerke unterbringen zu können. Wir versuchen dies gar nicht. Wir bestimmen die Begriffe des Dramatischen, Epischen und Lyrischen, um ein geschaffenes Kunstwerk in seiner individuellen Eigenart charakterisieren zu können. Nicht jede Bestimmung der Dichtungsformen ist für diese Aufgabe tauglich. Hierzu noch einige Erläuterungen.

Man spricht von epischer Ruhe, von der Stetigkeit, der einfachen Sachlichkeit, von der unbefangenen Freude an den Dingen, die sich im Epos finde. Und unter den „Dingen“ versteht man auch den Menschen, denn es seien einfache „objektive“, „substantielle“ Menschen, die das Epos darstelle. Zwar gebe es auch hier Leidenschaft und Verwicklung. Doch ob es gleich als Leid und Freude eines Einzelnen persönlich sei, werde es eigentlich doch nicht als ein individuelles gesehen, sondern als „menschliches“, als typisches. Es sei allbekannt und in seinem Verlauf ebenso vorausbestimmt, wie jedes andere. Das Sprichwort bestimme den Lauf dieser Welt und der Typus beherrsche sie. So stehe hinter dem Einzelnen das Ganze: als Volksstamm, Religion, Sage in alten Zeiten, als Staat, Gesellschaft, Sitte und Weltanschauung in der neueren. Epos und Roman seien die nach Zeiten und Völkern verschiedenen Varietäten einer Spezies: der erzählenden Dichtung.

Es ist hier nicht unseres Amtes die Allgemeingültigkeit dieser Kriterien zu untersuchen. Das ist Sache der allgemeinen Poetik. Ohne weiteres ist ersichtlich, daß ein moderner „psychologischer“ Roman, wo die Menschen ihre Seelen wie Orchideen im Treibhaus pflegen, nicht mit Homerischer Objektivität und seinem massiven Glauben an Welt und Menschen zu gestalten ist, nicht mit der gewürzten Derbheit des Rabelais, oder der unbefangenen Freude des Cervantes, nicht mit dem lebensklugen Humor der Engländer

oder mit der heiteren Gelassenheit, in der uns „Hermann und Dorothea“ geboten wird. Darüber hat Spielhagen in seiner „Technik und Theorie des Romans“ aus der intimen Kenntnis des Schriftstellers gute Bemerkungen gemacht. Die Zeiten, so hört man, sind andere geworden, so ändert sich auch die Gefühlswelt. Sie „kehrt“ überall „wieder“, aber überall in anderer „Verkleidung“. Die gleichen Probleme werden verschieden gesehen, die gleichen Charaktere von anderen Punkten aufgebaut. Das ewige Spiel von Wechsel und Bestehen — die unvermeidliche Form alles Verstehens einer Entwicklung — in seiner Bedingtheit zu offenbaren ist, wie gesagt, Aufgabe einer historisch orientierten Poetik. Uns interessiert in diesem Zusammenhange ein anderes.

Die oben gegebenen wahllos herausgegriffenen und leicht zu mehrenden Bestimmungen des Epischen beziehen sich auf die Dichtung, wie sie im ästhetischen Genuß gegenständlich wird. Sie haften unmittelbar an dem Gesamteindruck und zwar an dem Erlebnis als einem Ganzen, nicht an seinen einzelnen Stücken. Sie dienen der Charakteristik der „epischen Welt“. Sie sind in unserer Sprache Bestimmungen des ästhetischen Gegenstandes und da sie nicht als ein Teilstück desselben gegeben, noch in solchen begründet sind, sondern an ihm als einem Ganzen haften, so nennen wir sie in Befolgung eines neueren psychologischen Sprachgebrauchs: Gesamtcharaktere des ästhetischen Gegenstandes. Ihr Wesen ist: das Ganze wie eine Atmosphäre zu umschweben, erlebt zu werden und zwar als eine Weise, wie das „Ganze“ uns anmutet. Der Gesamtcharakter ist von dem Erlebnis ebensowenig zu scheiden, wie die Melodie von den Tönen, aus welchen sie „besteht“ — womit nicht gesagt sein soll, daß die Melodie ein Gesamtcharakter der Töne sei. Die Melodie — nämlich eine bestimmte, soweit sie ein komplexes psychisches Erlebnis ist — hat ihren besonderen Gesamtcharakter und ist im übrigen, was sie ist. Aber ebenso wie die Melodie „dieselbe“ bleibt, wenn alle Töne geändert werden, kann „derselbe“ Gesamtcharakter auch anderen Erlebnissen zukommen. So entstehen jene Übertragungen, ohne welche eine eindringende Analyse der Kunstwerke, eine ästhetische Charakteristik nicht auskommt. Man setzt Epik und Stücke der antiken Plastik in Beziehung; findet daß sie gleichen Gefühlswelten entspringen, charakterisiert diese Welt und fühlt es unmittelbar heraus, daß Beethovens Symphonien und Shakespeares Dramen aus anderen, unepischen Welten stammen. Die römische Kampagna hat epische Breite, auf der Lüneburger

Heide schlummert es wie eine alte Sage, fährt man durch Mitteldeutschland, so ist es, als lese man eine Novelle und über den Landschaften des Benozzo Gozzoli in dem Palazzo Medici liegt die helle Tagesfreude des Schilderns und Erzählens — solche Charakteristik geht vom ästhetischen Gegenstand aus. Sie ist eine unmittelbare Interpretation des Eindrucks. So heißt es in Humboldts Ästhetischen Versuchen über Goethes „Hermann und Dorothea“: „Wenn wir länger bei demselben (dem Goetheschen Gedicht) verweilen, wenn wir ihm in allen seinen einzelnen Teilen folgen, wenn wir dann sehen, wie vollendet alle Umrisse sind, wie fest sich jede Gestalt unserer Phantasie einprägt, wie klar jede sich an die andere stellt, um zusammen eine schön geschlossene und leicht übersehbare Gruppe zu bilden: dann können wir uns nicht verleugnen, daß die Stimmung, mit der wir es verlassen, der Stimmung ähnlich ist, mit welcher sonst ihrer Gattung nach ganz verschiedene Künste, mit welcher die Werke der Malerei und der Plastik auf uns einwirken.“[1])

Was hier in Rede steht, ist die Verwandtschaft ästhetischer Gegenstände, deren entsprechende künstlerische Gegenstände „ihrer Gattung nach“ verschieden sind.

Nimmt man nun diese ästhetischen Gegenstände und ihre Gemeinsamkeiten zur Grundlage einer Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, so kommt man naturgemäß zu anderen Bestimmungen als den von uns vorläufig schematisch nebeneinandergestellten. Doch diese Bestimmungen wären für das Darstellungsproblem an sich zunächst unbrauchbar. Denn sie sind auf die künstlerischen Gegenstände — um diese handelt es sich ja hier — nicht ohne weiteres übertragbar. Was hat der Hermes des Praxiteles als geformter Marmor mit einem Gesang des Homer jener Folge von Hexametern gemein? Beide enthalten, soweit sie künstlerische Gegenstände sind, Anweisungen zu einer ästhetischen Apperzeption und zwar zu einer bestimmten, ihnen allein angemessenen und der anderen heterogenen, da sie sich an andere „Auffassungsorgane“ wendet.

Eine Ästhetik nun, die das Darstellungsproblem behandelt, muß die Verwandtschaft der ästhetischen Gegenstände, das, was sie innerlich verbindet, und in Übertragungen der Gesamtcharaktere zum Ausdruck kommt, wohl beachten. Aber was sie zu beschreiben

[1]) S. 33 der 4. Aufl.

und zu ergründen hat, ist die Struktur des künstlerischen Gegenstands. Aus diesen muß sie die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes von Fall zu Fall abzuleiten suchen. Er ist der Gegenstand ihrer Forschung.

Freilich darf sie nicht, wie es bisweilen geschieht, den groben methodischen Fehler begehen, aus der Verschiedenheit der künstlerischen Gegenstände eine Unvergleichbarkeit der ästhetischen zu deduzieren und offenkundig vorgefundene Verwandtschaften im Gesamterlebnis ignorieren. Sie wird, wenn sie die ursächlichen Beziehungen zwischen dem ästhetischen und künstlerischen Gegenstand aufzudecken bemüht ist, vielmehr danach streben, die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes aus der Struktur des künstlerischen zu erklären, und wird in den Gesamtcharakteren der ästhetischen Gegenstände wertvolle Hinweise für die Erforschung der künstlerischen erblicken. Der künstlerische aber ist nichts, wenn er nicht aufgefaßt wird und er ist nur insofern ein eigenartiger, als er die Auffassung bestimmt. So wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung von selbst, d. h. aus der Natur ihrer Fragestellung, darauf gedrängt, die Verschiedenheiten der Dichtungsformen in denen der Auffassung zu suchen. Diese wird sie als ideale Typen aussondern und wird an ihnen das jeweils zu untersuchende Objekt, d. h. den künstlerischen Gegenstand und die ihm zugehörige individuelle Auffassungsform orientieren. Die Auffassung aber läßt sich nicht gut anders bestimmen, als durch die Angabe der Bedingungen, unter denen sie stattfindet.

Im übrigen haben Goethe und Schiller, wenn sie sich zu verständigen suchten, welche Form für die poetische Behandlung gewisser Stoffe die geeignetste sei, vom Standpunkt des Poeten aus behandelt, was wir vom Interesse der ästhetischen Forschung aus ergründen wollen. Uns ist gegeben der im ästhetischen Genuß erschaffene Gegenstand; ihn suchen wir zu erklären, d. h. die Faktoren anzugeben, denen er sein Sosein verdankt. Der Zusammenhang dieser Faktoren heißt der künstlerische Gegenstand. Seiner Erkenntnis sind Grenzen gesetzt. Wir wissen davon. Goethe und Schiller hatten ein seelisches Ganze zur Darstellung zu bringen, jene Einheit, an der wir Stoff, Motiv, Gehalt etc. unterscheiden. Dafür standen ihnen bestimmte Darstellungsmittel zu Gebote. Ihren Zusammenhang nannten sie „Formen der dramatischen, epischen und lyrischen Gattung“ und neben den Bemühungen, das Wesen dieser Formen zu ergründen, ging das Nachdenken und Überlegen,

welche Form dem Gegenstand die geeignetste sei, d. h. welche am besten den Gehalt ausschöpfe, welche ihn vollkommen ausdrücke. Wenn sie dabei in der Erwägung dichterischer Praxis zu wenig der historischen Bedingtheit der Form Rechnung trugen, die Stoffe als fest umgrenzte und unveränderliche Gegebenheiten behandelten, während doch gerade ihre Gesichter, je nach den Augen, mit denen sie angesehen werden, wechseln, so ist dies eine aus der technischen Richtung ihres Interesses und einer nur zu begreiflichen Ablehnung des historischen Relativismus herrührende Einseitigkeit. In jedem Falle gingen sie von dem aus, was ihnen unmittelbar gegeben war: dem in einem bestimmten Stoff konkret gewordenen seelischen Gehalt. So auch die Ästhetik von dem ihr zunächst Zugänglichen, dem ästhetischen Eindruck, dem Gegenstand des ästhetischen Genusses. Beide aber wollen — freilich zu verschiedenem Endzweck — Einblicke gewinnen in die zwischen Darstellung, Dargestelltem und aufnehmendem, ästhetischem Subjekt bestehenden Zusammenhänge. Goethe und Schiller mußten daher auch zu ähnlichen Bestimmungen der Dichtungsgattungen gelangen, wie sie von uns versucht werden. Goethe gibt in der Beilage zum Brief vom 23. Dezember 1797 folgende Bestimmung des epischen und dramatischen: „Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände, und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten, so müßte man sich einem Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer fallen zu entwickeln, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird; ich sage vorzüglich: denn, wie ich schon zu Anfang bemerkte, ganz ausschließlich kann sich keine etwas anmaßen.“ Goethe verbreitet sich dann über die Gegenstände beider Dichtungsformen, über die Motive, „die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen“ und gibt einige Winke über die epische und dramatische

Gestaltung immer in nahem Bezug zu der gegebenen Grundbestimmung.

So müßte denn auch die Poetik immer wieder die verschiedenen Bestimmungen des Epischen, Dramatischen und Lyrischen zueinander in Beziehung setzen, denn ihr letzes Ziel, wozu alles Systematisieren, alle Überschau und alle Detailuntersuchung geschieht, ist doch das Begreifen der Kunst als Tatsachenwelt eigener Gesetzmäßigkeiten und besonderer Struktur.

2. Kapitel: Die epische Auffassung.

Wir haben dem Schema der Auffassungsformen ein Schema der Dichtungsformen gegenübergestellt und versuchten die Berechtigung dazu aus der Natur unserer Fragestellung abzuleiten. Wir suchen nunmehr die Typen der Auffassung genauer zu bestimmen. Wir beginnen mit der Form der Auffassung epischer Dichtung.

Das ästhetische Objekt entsteht hier auf eigentümliche Weise. Während es im Dramatischen und Lyrischen in den Sätzen so gegeben ist, daß es nur ihrer Auffassung als Äußerungen bedarf, es lebendig zu machen, wird es im Epischen gewissermaßen auf einem Umweg vermittelt. Was nämlich in dem ästhetischen Gegenstand an Sachgehalt steckt, wird mitgeteilt, während es im Dramatischen und Lyrischen ausgedrückt ist. So wenigstens präzisiert sich der Sachverhalt bei schematischer Scheidung und dementsprechend ist auch die Einfühlung in die gegebenen Wortfolgen hier und dort eine andere.

In der Auffassung epischer Dichtung ist die Einfühlung — eben in ihrem Verhältnis zu den Wertfolgen — eine mittelbare: Die Worte sind nicht der Ausdruck der Gegenstände, sie sind nur Ausdruck der Vorstellungen von den Gegenständen, wie sie die populäre Psychologie als Erlebnis in einem Bewußtsein vorhanden denkt. Auf die Gegenstände weisen sie nur hin, wie man wohl sagt: mittels ihrer Bedeutungen. Dies ist der Umweg, den die Auffassung erzählender Dichtung zu machen hat. In die übermittelten Sachzusammenhänge, Ereignisse, Menschen, Situationen wird, ihrer Eigenart entsprechend, ein besonderes Leben eingefühlt. So werden sie zu ästhetischen Gegenständen, zu Objekten der „ästhetischen Betrachtung“. Wirkte nun aber nur diese Einfühlung, so wäre ein lebendiges Miterleben wohl einigermaßen in Frage

gestellt: Die formalen Ausdruckswerte der Sprache gelangten überhaupt nicht zur Geltung. Sind sie doch Äußerungen des jetzt und hier gegebenen Ichs der Rede und gerade von diesen sind die Tatsachen der Erzählung und Dichtung als vergangene deutlich unterschieden. Soweit sie sich also realisierten, würden sie die Vorstellung des Ichs der Rede, d. h. des Erzählenden, beleben, wirkten also scheinbar in einer der Einfühlung in das Mitgeteilte entgegengesetzten Richtung. Und ganz sind ja diese Ausdruckswerte — wir haben es oben auseinandergesetzt — nicht auszuschalten. So wäre es denn bei diesem Widerstreit der Einfühlungen um die ästhetische Wirkung der erzählenden Dichtung übel bestellt — bestünde er wirklich. Dies aber ist nicht der Fall. Wer ist denn das Ich der Rede? So sehr es auch durch die Einfühlung in die formalen Elemente differenziert und bereichert werden mag — es bleibt solange nicht etwas von anders woher hineingedeutet wird, der Erzähler und nichts anderes, nicht mehr und nicht weniger, vor allem nicht eine außerhalb der Erzählung existierende Person bestimmten Namens, Standes und Charakters. Wir beleben das Ich der Rede wie es und weil es erzählt. So wenigstens ist es in der reinen Erzählung. Wir erleben es wie das Erzähler-Ich die mitgeteilten Tatsachen auffaßt und beurteilt, welche Gefühle in ihm erwachen, wie die Phantasie und Erinnerung Abwesendes vergegenwärtigt, Entferntes herbeizieht. Das Erzählte wird also nicht als nackter Tatsachenzusammenhang geboten. Es wächst vielmehr der jetzt und hier im Erzähler sich abspielende, seelische Prozeß des Erzählens mit dem gleitenden Wechsel der Bilder und Stimmungen in uns hinein und in diesem Licht von dem Schimmer der Persönlichkeit des Erzählers seltsam umwoben, in dem besonderen geistigen Rhythmus seines Vorstellungsverlaufs wird auch in uns die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebendig. Der Rhythmus der Rede, Tempo, Wortklang und Länge der Sätze, die Wahl der Worte, die Gestaltung der Ereignisse, was mitgeteilt, was verschwiegen wird — kurz ein ganzes System von Ausdruckswerten ist fort und fort an der Arbeit, das Mitgeteilte in einem besonderen Sinne vor uns hinzustellen. Man achte nur einmal, wie bei guter mündlicher Erzählung die Geste, das Mienenspiel, der Ausdruck der Augen, der Tonfall der Stimme des Erzählers, und nicht zum wenigsten die Pausen, die er macht, für die Wirkung des ganzen von Bedeutung sind — und von um so größerer, je weniger sie bemerkt werden! Alles dies nun muß sich irgendwie bei der Aufnahme der

geschriebenen Erzählung wiederfinden. So trägt eine Einfühlung die andere. Es ist nicht, als würde die nüchterne Tatsächlichkeit aufgebaut gleich einem Gerüst und, so gut es geht, nachträglich geschmückt und umgekleidet und zu dem Erzähler in Beziehung gebracht. Die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebt — zwar nicht als Welt des Erzählers in uns auf, denn die Auffassung ist auf das Erzählte gerichtet und „achtet" nicht des Erzählers; aber sie lebt in jener Färbung und jener Distanz, die dem Was durch den Erzähler verliehen wird. Der Erzähler — daran ist festzuhalten — ist nicht selbst „gegenständlich", aber der Gegenstand ist, was er ist, nur durch ihn, oder, wenn man will, durch uns, die wir seine Gedanken mitdenken , seine Bilder mitsehen, seine Gefühle mitfühlen. So ist der Erzähler und was ihn in der geschriebenen Erzählung zu ersetzen geeignet ist, ein wichtiges Stück in dem Zusammenhang der Wirkungsfaktoren, denen der ästhetische Gegenstand einer epischen Dichtung sein eigentümliches Leben verdankt. Er selbst gehört nicht zum ästhetischen Gegenstand, sondern zum künstlerischen, denn eine Scheidung von Erzähler und Erzähltem geschieht nicht im ästhetischen Genuß, sie wird erst nachträglich vollzogen bei der Reflexion auf die Mittel der Darstellung. Aber sie gründet natürlich in einer im ästhetischen Genuß unmittelbar erlebten Weise der Beziehung des ästhetisch apperzepierenden Subjekts auf Gegenstände, auf jenes eigentümliche Vermitteltsein, das als ein Gesamtcharakter an dem ästhetischen Gegenstand haftet und verschieden zu charakterisieren ist. Der Erzähler, um es in einem Bilde zu sagen, ist nur wie ein Glasfenster, durch welches hindurch man auf eine Landschaft sieht. Der Blick ruht in der Weite. Ist das Glas gefärbt, ist es die Landschaft auch. Aber auch in dieser Färbung kommen Farben und Helligkeiten des Bildes — nur eben gleichmäßig verändert — zur Geltung. Freilich je gefärbter das Glas ist, umsomehr zehrt es die in der Landschaft selbst gelegenen Farben auf, bis schließlich bei dunkel gefärbten Scheiben nur größte Helligkeiten und schärfste Gegensätze aus der allgemeinen Verfinsterung hervortauchen. Immer aber kann der Blick auf die Landschaft gerichtet sein, immer schiebt sich die Scheibe dazwischen und verändert das Bild. Erst eine Änderung des Blickpunktes, ein anderes Sehen lenkt den Blick auf die Scheibe selbst und ändert das Verhältnis von Scheibe und Landschaft. Dann wird der Erzähler gegenständlich. Was er nun auch erzählen mag — es gilt als seine Äußerung, nicht als ein Mitgeteiltes und je mehr

das der Fall ist, um so reiner kommt statt der epischen die dramatische Auffassung zur Geltung.

Eine Ästhetik der erzählenden Kunst hat aber immer mit der Zweiheit von Erzähler und Erzähltem zu rechnen. Es gibt keine Erzählung ohne Erzähler. Wenn Spielhagen in seiner Technik des Romans von „objektiver" Darstellung spricht, hinter der der Erzähler zu verschwinden habe, so meint er nach allem, was er darüber sagt nicht eigentlich den „Erzähler", sondern den Menschen in ihm mit seinen Liebhabereien und Abneigungen, wie er auch außerhalb der Erzählung als dieser und jener als existierend erfaßt wird. Auch wenn er richtig sagt, daß Homer die Objektivität bis zu dem Grade erreiche, daß er eigentlich nicht „der dichterische Mund seines Volkes", sondern „der Mund seines dichterischen Volkes" sei, also das poetische Organ *κατ' ἐξοχήν* — auch dann bleibt er doch ein „Mund", ein idealer Erzähler, der Geschehnisse und Begebenheiten erzählt. Überhaupt wird die Frage, inwieweit der Erzähler als Persönlichkeit hervortreten darf und soll, in keiner Weise präjudiziert durch die Forderung, daß er als Erzähler seine Wirkung entfalte, daß alles wirklich als erzählt erfaßt werde. Jene Frage betrifft, wenn man es genauer bedenkt, den ästhetischen Gegenstand. — Spielhagen meint, aus ihm müsse alles Subjektive, Individuelle, alle Stimmung und Laune entfernt werden. Unsere Forderung zielt dagegen auf den künstlerischen Gegenstand. Sie wird, wie man sich auch zu Spielhagens Forderung der objektiven Darstellung stellen mag, dadurch weder erfüllt, noch abgewiesen. Die Epischen Gesänge des Homer sind Muster echter Erzählung: „Das Homerische Gedicht," so heißt es in den Noten zum West-Östl. Divan, „ist rein episch, der Rhapsode waltet immer vor, was sich ereignet, erzählt er, niemand darf den Mund auftun, dem er nicht vorher das Wort verliehen, dessen Rede und Antwort er nicht angekündigt." (Weimar. A. VI.) Alles in ihnen ist vermittelt, referiert, in epischer Distanz gehalten, der Erzähler ist wirksam und doch feiert sie Spielhagen als den Gipfel der „Objektivität" und in seinem Sinn durchaus mit Recht. Andererseits kann ein Roman im „Subjektiven" Willkürlichen stecken bleiben und doch der Forderung, daß in allem ein erzählendes Ich wirksam sei, nur sehr unvollkommen genügen.

Jedenfalls ist das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten, da es nun doch einmal das Auszeichnende der epischen Dichtung ist, „erzählt" zu werden, von weittragender Bedeutung für die Gestaltung der epischen Form, für die eigentümlich vermittelte Auf-

fassung des Epischen. Dieses Verhältnis kann gar verschieden sein. Wie steht der Erzähler zu seinem Gegenstand? Erzählt er Wirkliches oder erfindet er frei? Ist er innerlich selbst beteiligt, ist er ergriffen oder geht es ihn persönlich nichts an? Erzählt er von sich oder von andern? Ist er wie ein farbloses Fensterglas, das nur eben das Bild zusammenhält, oder gibt er wie ein farbiges Glas allem besondere Tönung. Solche und ähnliche Fragen bestimmen offenbar die Form seiner Erzählung und bestimmen, da ja in der Auffassung alle diese Äußerungswerte wirksam werden, die Grundstruktur der jeweils zu ermittelnden ästhetischen Apperzeption. So hatte Otto Ludwig z. B. drei Formen der Erzählung unterschieden. Eine, „die eigentliche Erzählung", wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Der Erzähler „referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem anderen erfahren haben kann". Die andere „die szenische Erzählung". „Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser miterleben." Er braucht keinen Ausweis seiner Kenntnis zu geben und er ordnet alles nach der inneren Gesetzmäßigkeit des Gegenstandes. Die dritte, eine Mischform, vereinigt, so meint Otto Ludwig, die „Vorteile aus a und b: die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemütes, auch die Gedrängtheit von a, mit der detaillierten Mimik, der charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b. . . . Sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser miterleben."[1]) — So sind verschiedene Gruppierungen möglich. Die wiedergegebenen Sätze O. Ludwigs zeigen den Wert dieser Gesichtspunkte für die Erkenntnis der Struktur des künstlerischen Gegenstandes. Ihre Entsprechungen in den ästhetischen Gegenständen — bei Ludwig läuft beides in der Charakteristik nebeneinander her — sind unschwer aufzuweisen. Hier galt es, die Entwicklungsmöglichkeit dieser von der Form der Auffassung ausgehenden Bestimmung der epischen Dichtkunst anzudeuten. Wir haben es hier nicht mit einer systematischen Darstellung der epischen Auffassung zu tun. Wir deuten Möglichkeiten der Verwendung und Entwicklung nur an, um eine enge und einseitige Auffassung der eigenen Bestimmung hintanzuhalten. Im übrigen ist ja unsere Absicht hier lediglich die der Vorbereitung einer Einzeluntersuchung. Wir legen

[1]) O. Ludwig, Epische Studien, Werke VI 304 (Hesse).

sozusagen die Instrumente zurecht, mit denen die Sektion eines künstlerischen Organismus geschehen soll. Wichtig ist lediglich die Anerkennung, daß der Auffassung einer epischen Dichtung eine besondere seelische Struktur zugrunde liege und daß zu ihrer Beschreibung von der Tatsache auszugehen sei, daß hier eben alles erzählt ist. Dies ist als Bildungsprinzip epischer Auffassung anzuerkennen: im übrigen liegt es im Begriff des Bildungsprinzips in der Wirklichkeit in vielen Abarten zur Erscheinung zu kommen.

Wir wenden uns nunmehr der Auffassungsform des Dramatischen zu.

3. Kapitel: Die dramatische Auffassung.

Lyrische und dramatische Auffassung unterscheidet sich von der epischen durch die Geltung der Worte als Äußerungen eines jetzt und hier gegebenen im ästhetischen Genuß gegenständlichen Ichs der Rede. Dieser ästhetische Gegenstand verdankt sein Dasein dem Walten dieser unmittelbaren Einfühlung in die bedeutungsvollen Wort- und Satzzusammenhänge. Es findet sich in ihm nichts, was zu einer ähnlichen Scheidung berechtigte, wie sie im Epischen zwischen Erzähler und Erzähltem stattfindet. Was aber unterscheidet nun Lyrik und Dramatik? Wird doch von anderen Gesichtspunkten aus Drama und Epos unter den Begriff der pragmatischen Dichtung dem Lyrischen entgegengestellt. Was ist, so fragen wir, das Unterscheidende der dramatischen und lyrischen Auffassung?

Im Drama, dies wird als äußerliche, aber nicht weiter in Frage gezogene Charakteristik gelten, läßt der Dichter die Person selbst handelnd und redend auftreten und aus Handlung und Rede erwächst das Drama als eine Einheit von Charakteren und Geschehnissen, die untereinander in verschiedenen Verhältnissen der Über- und Unterordnung stehend, in der eigentümlichen Weise ihres Ineinanders ein Ganzes bilden und in sich einen seelischen Gehalt tragen. Der Dichter selbst greift nicht erläuternd und erklärend in den Verlauf des Geschehens; denn was sich an szenischen Bemerkungen findet, kommt bei der szenischen Darstellung selbst zur Geltung, an Stelle der „Vorstellung von den Dingen“ treten „die Dinge“ selbst. So müssen Sätze und Handlungen als Reden und Taten verstanden werden und zwar — dies ist entscheidend — eines persönlich bestimmten, in der sukzessiven Aufnahme der Dichtung sukzessiv ausgestalteten, bereicherten und individuell differenzierten Ichs, als Rede und Tat der im Szenar so und so benannten

Personen. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze, deren Betätigung, wie wir im ersten Kapitel dieses Teiles S. 7 ff. auseinandersetzten, an sich der Vorstellung eines bestimmten sich äußernden Individuums nicht bedarf, wird bei der dramatischen Vorstellungsbildung in besonderer Weise spezialisiert. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze enthält so viel dramatische Werte als das in den Worten und Sätzen ausgedrückte Psychische auf das bestimmte Ich einer Person direkt bezogen wird.

In dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller findet sich eine Charakteristik dramatischer Vorstellungsbildung, dem Plane jener Auseinandersetzung entsprechend, vom Schauspieler aus gedacht. Man wird die Beziehung zu unserer Aufstellung leicht herausfinden. Es heißt da: „Der Mime dagegen ist gerade in dem entgesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse. . . . Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden.“ [1])

Immer sind, so sagten wir, Worte Äußerungen eines Seelischen, aber nicht immer, so fügen wir hinzu, ist das Seelische eine bestimmte Person und demgemäß hat der als Äußerung verstandene Satz nicht immer jenes eigentümliche auf den Redenden Hinweisende, Pointierte, jene Aktualität der Geste, wie es die dramatisch erfaßte Rede an sich trägt. Diese Auffassung muß im Satz, wie gesagt, vorgebildet sein, doch nur soweit nun wirklich die Auffassung diesen Weisungen gehorcht, hat der Satz dramatische Geltung. Das Entscheidende also ist auch hier die Form der Auffassung. Von ihr hängt es ab, ob wirklich der Dramatiker seine eigentümliche Aufgabe erfüllen kann: nicht redende Menschen, sondern durch Rede Menschen — und dies in einem weitesten Sinne — darzustellen. Das Entscheidende ist ja nicht das Vorkommen von Rede und Gegenrede. Sie findet sich bei Homer in hunderten von Hexametern fast ohne Zwischenbemerkung der Erzählenden und doch wird niemand,

[1]) Briefbeilage zum 23. Dez. 1797.

wie es A. W. Schlegel fein anmerkt, von einem Dialog — im dramatischen Sinn des Wortes — reden. Das Entscheidende ist die in der Gestaltung der Rede vorgebildete Struktur ihrer Auffassung: Rede und Widerrede, Geste und Handlung fordern als einzige Darstellungsmöglichkeiten des Dramatikers die straffe Rückbeziehung ihrer Ausdruckselemente nicht nur auf ein Ich als allgemeinen seelischen Mittelpunkt, sondern auf die bestimmte Person. Und mag auch das eigentlich Dargestellte oft — wie beispielsweise bei Ibsen — hinter den Personen liegen, so müssen doch auch hier die seelischen Äußerungen das Medium der Persönlichkeit erst passieren, um in dieser eigentümlichen Brechung ihrem letzten Ziele zuzustreben.

So ist diese Bestimmung gleich denen der epischen und der noch zu erörternden lyrischen Vorstellungsbildung nicht als Regel zu fassen, sondern als allgemeines Bildungsprinzip, zu dessen geschichtlichem Wesen es gehört sich nicht in einem Falle auszugeben, sondern in den unbegrenzten Möglichkeiten individueller Variationen zu wirken. In jedem Drama gibt es erzählende Partien, wo die Rede mehr als Mitteilung von Tatsachen, denn als Verlautbarung erfaßt wird. Und hier sind der Möglichkeiten der Auffassung viele: Was eine Bote erzählt, kommt als bloßer Bericht reiner zur Geltung, als was der Held des Dramas in dieser Art spricht und was oft mehr als jetzt und hier auftauchende Erinnerung, denn als geschehene Tatsache in dem dramatischen Zusammenhang seine Wirkung übt. Hier erfährt die epische oder dramatische Grundstruktur eigene Modifikationen: „Selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor Augen gebracht werden.“ [1])

Hier wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik reiches Material ihrer Forschung finden. Sie wird es nicht in schematisch-äußerlicher Auffassung zu einer Formenlehre der Technik entwerten, sie wird den geschichtlichen Zusammenhang zwischen Mitteln der Darstellung und dem jeweiligen Gehalt des Dramas aufzeigen und ihre Beziehung zu anderen Bestimmungen des Dramatischen herzustellen wissen. So scheint — um nur einige Beispiele in beliebiger Folge zu geben, die im „Wilhelm Meister“ aufgestellte Forderung, „im Roman sollen vorzügliche Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden, im Drama Charaktere und Taten“, mit der Grundstruktur der epischen und dramatischen Auffassung im besten Einklang zu stehen. Aber eine dogmatische Auffassung

[1]) Briefbeilage a. a. O.

wäre gar sehr von Übel. Was fiele ihr alles zum Opfer! Von allem das Wertvollste: der zweite Teil vom Faust. Da ist alles „Gesinnung“ und „Begebenheit“, nichts oder nur weniges „Charakter und Tat“. Dem entspricht die Auffassungsform der Reden: sie ist eher episch und lyrisch als dramatisch, die Menschen sind die Sprecher der Reden, aber die Reden selten die Sprache der Menschen. Damit sind der Analyse des künstlerischen Organismus wertvolle Fingerzeige gegeben — aber eine Ästhetik, die solche Bestimmungen nur verwertet, um der poetischen Gestaltung Grenzen zu ziehen, die sagen wollte: dies ist ein Drama und dieses ist keines, würde den Ast absägen, den sie mit vieler Mühe erst erklettert hat. Woher hat sie ihre Maßstäbe als aus den Werken?

Wenn Schiller in dem Brief an Goethe vom 25. April 1797 bemerkt, „der Dramatiker stehe unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der der Substantialität“, so ist auch dies in dem tiefen Gegensatz der Auffassungen hier und dort begründet: Wo ein Erzähler, da gilt die Anordnung der Begebenheiten als sein Vorstellungsverlauf. Er kann die Stücke auf seine Weise verbinden, darf vor- und zurückgreifen und schafft dergestalt eine besondere nicht in dem Vorgang selbst gelegene Einheit. Der Dramatiker, da er nur Rede und Tat gibt, muß in diesen selbst Einheit und Folge herstellen: er verbindet nach Ursache und Wirkung.

So ließe sich aus unserer Bestimmung der Auffassungsformen vielerlei ableiten. Die nachfolgende Einzeluntersuchung wird weitere Beziehungen aufweisen, Modifikationen zeigen und Möglichkeiten entwickeln. Da es sich nicht um Gesichtspunkte der Systematisierung handelt, sondern der Einzelanalyse, muß schließlich auch daraus erst Bedeutung und Wert der Bestimmung resultieren. Wir wenden uns zur Bestimmung der lyrischen Auffassungsformen.

4. Kapitel: Die lyrische Auffassung.

Die Lyrik scheint unter den Auffassungsformen einer eindeutigen Bestimmung am schwersten faßbar. Definiert man sie als die „subjektive“ Kunst, so ist mit Recht zu fragen, wie der Lyriker als Künstler möglich sei, „er, der nach der Erfahrung aller Zeiten immer ‚ich‘ sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt“.[1]) Und was wäre

[1]) Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie“. 4. Aufl. S. 39. (Gr. Ausg.)

schließlich mit der Definition der Lyrik als der subjektiven Kunst geleistet! Ist es mehr als ein fernes Hindeuten auf das, was genauer zu beschreiben ein so unbestimmtes, mißverstandenes und daher selbst allererst der Erklärung bedürftiges Wort wie „subjektiv" gänzlich unvermögend ist? So wollen wir dies Wort hier wie auch sonst in ästhetischen Untersuchungen vermeiden. Aber einen Fingerzeig kann es uns doch geben. Ist die Lyrik die subjektive Kunst — man drückt etwas Richtiges unzureichend aus — so sind die Worte und Sätze, da der Lyriker ich und wieder ich sagt, jedenfalls Äußerungen eines Seelischen und da das Seelische auf Einfühlung des eigenen Ich beruht, so kann man wohl sagen, die Rede werde als Äußerung eines eingefühlten Ich verstanden. Aber dies wird sie im Dramatischen auch und Lyrik und Dramatik sind doch wohl unterschieden. Wo liegt nun das Wesentliche der lyrischen Auffassungsweise?

Im Drama ist das Ich der Rede die bestimmte, redende Person, wie sie im Szenar aufgeführt ist, fünf Akte hindurch in den verschiedensten Lebenslagen uns beschäftigen soll, zu anderen Personen in mannigfachen Beziehungen steht und durch Einfühlung in ihre Äußerungen in der konkreten Fülle einer Persönlichkeit erlebt wird. Ist das Ich einer lyrischen Dichtung ebenso eine Person, ein Mensch bestimmten Namens, Standes und Charakters mit einer Vergangenheit und einer in dem Jetzt und Hier keimhaft vorgebildeten Zukunft? Man versuche es einmal bei einem lyrischen Gedicht, das sich als Ich-Erlebnis gibt, in welchem also, populär und falsch ausgedrückt, der Dichter sich selbst darstellt, — dieses Ich zu charakterisieren, wie etwa den Sprecher eines Monologs. Fühlt man es nicht, wie man an dem Eigensten des Gedichtes vorbeiredet? Wie der seelische Gehalt entweicht und eine traurige leere Hülse überbleibt? Das Seelische hat im Lyrischen einen eigenen Agregatzustand. Es widerstrebt der Bindung in einer Persönlichkeit. Es schwebt; ist sozusagen gasförmig, nicht fest, es ist Stimmung, Bild, Gedanke oder Gefühl — jedenfalls Zustand.

Nun kann man freilich auch hier von einem Ich reden — zumal bei genetischer Betrachtung. Aber man wisse, daß es ein anderes Ich ist, als das dramatische! Dies zeigt schon die Vortragsweise: Wird ein lyrisches Gedicht vorgetragen, so verlangt es eine spezifisch andere Weise des Vortrags, als der Monolog. Starke dramatische Akzente steigern nicht, sondern zertören die Wirkung. Der Sänger eines Liedes vermeidet die Gebärde, der

Sprecher des Monologs sucht sie. Dort kann eine Handbewegung die Wirkung zerstören, hier erst vollenden. Das lyrische Ich lebt nur in der sinnvollen Klangwelt der Wortzusammenhänge. Die Gebärde, in ihrer sichtbaren Realität, ragt als persönlicher Ausdruck einer anderen Welt fremd in sie hinein, reißt die seelischen Zusammenhänge nur auseinander, statt sie wie im Monolog fester zu knüpfen.

So werden zwar auch in der Lyrik die in den Worten schlummernden Ausdruckswerte geweckt, aber zu einem anderen Leben als im Dramatischen. Was die Auffassungsform der Lyrik von der des Dramas scheidet, ist die mangelnde Verflechtung der eingefühlten seelischen Bewegung zu einem bestimmten Ich, zu einer Person. Den Wörtern fehlt jenes eigentümlich Hinweisende, Determinierte der dramatischen Sprache. Daher ist eine starke Dynamik und Akzentierung des Vortrags von Übel, daher fehlt die Gebärde. Nimmt man aber das Wort selbst als Gebärde, da es doch in jedem Fall eine seelische Äußerung ist, so verhält sich das Wort des Dramas zu dem des lyrischen Gedichts, wie die gewöhnliche Gebärde zur Tanzgebärde. Die ausgedrückte Einheit liegt hier nicht mehr in dem Menschen, der tanzt, sondern in einem Anderen, darüber Schwebenden: dem Tanz, der Stimmung, in jedem Fall dem Zustand. Dieser überwindet das empirisch reale Ich und seine Kontinuität in der Zeit. Das Ich ist ganz Melodie, oder rhythmische Bewegung: gestaltetes Gefühl. Sein Wesen beruht eigentlich darin, keinerlei Personalzusammenhang mit einem früheren oder späteren Ich zu kennen. Es lebt daher nur in den Tönen, oder im Rhythmus der Körperbewegungen oder in der geheimnisvollen Einheit von Wortbedeutung, Bild und Klang. So schwebt es beziehungslos und keiner Beziehung bedürftig über anderen Wirklichkeiten in eigenem Raume, in besonderer Distanz.

Mit einer Ungenauigkeit in der Psychologie des Wortverständnisses ließe sich daher der Gegensatz dramatischer und lyrischer Auffassung so formulieren: in der dramatischen Vorstellungsbildung werden die Worte erfaßt als von einem Individuum gesprochen, von den Personen des Dramas, in der lyrischen führen sie als sinnvoll verstandene Träger bestimmter Ausdruckswerte ein eigenes Dasein. Dem entspricht es, daß in der Lyrik die melodischen Werte der Sprache mit der Allgemeinheit des in sie eingefühlten Lebens hervor-, die bedeutungsmäßigen mit ihrer auf den sprechenden Menschen hinweisenden Bestimmtheit zurücktreten. Nicht daß sie gänzlich verschwinden! Sie

stecken ja bereits in den melodischen Elementen, die sich, wie wir wissen, erst mit dem Sinn der Rede bilden. Doch es ist, als leuchteten sie oft ungewiß aus dem Schleier hervor, den das allgemeine Leben der Klänge und Wortmelodien still und heimlich über ihnen webt. Im übrigen ist das Verhältnis von Wortklang, Rhythmus und Bedeutung verschiedener Über- und Unterordnung ausgesetzt. Bald scheint ein wunderbares Gleichgewicht zu herrschen, bald Melodie, bald Bild und Bedeutung zu überwiegen. Doch keines kann das andere entbehren und immer verharrt das eingefühlte Leben in der Schwebe. Je mehr es sich aus der Sphäre entfernt, in der sich das Seelische zu der Struktur der Persönlichkeit verdichtet, um so reiner gelangt sein lyrischer Charakter zur Geltung.

Aber immer bleibt es die Leistung jener unmittelbaren Worte als Äußerung erfassenden Einfühlung. Es ist daher deutlich vom Epischen geschieden. Auch darüber einige Worte.

Erzähler und Erzähltes sind in der epischen Dichtung zweierlei, denn Worte sind Ausdrücke und weisen auf Gegenstände hin. Beides tun sie in jedem Fall, eines bedingt das andere. Aber die Auffassung kann, so sahen wir, diese doppelte Funktion verschieden realisieren. Wo Gegenstand der Rede und ausgedrücktes Erlebnis sich decken, liegt es näher, Worte als Äußerungen aufzufassen, denn als Mitteilung. Wo Gegenstand und Erlebnis auseinandergehen, kann die Auffassung die vorliegende Zweiheit verschieden herausarbeiten. Achtet sie auf das mit den Worten Gemeinte, von dem Jetzt und Hier Unterschiedenen, so gelangt die zweite Funktion der Worte, Ausdruck der Erlebnisse zu sein nur nebenbei zur Geltung — freilich nicht nebensächlich. In ihr konstituiert sich das sprechende Ich als Erzähler und gründet jenes eigentümliche Vermitteltsein, das zu der nachträglich vollziehbaren Scheidung von Erzähler und Erzähltem Veranlassung gibt. Es ist, so sagten wir, wie ein Sehen durch Glasscheiben. Der Blick durchdringt das Glas und ruht in der Weite.

In der lyrischen Vorstellungsbildung gibt es keinen Erzähler und nichts, was eine diesbezügliche Scheidung begünstigte. Zwar ist es ein leichtes, in Gedichten Sätze aufzuweisen, deren sprachliche Form die des Erzählens von Vergangenem ist und somit einer epischen Auffassung Gelegenheit böten. Doch, wie wir zu Anfang dieses Abschnittes betonten, ist nicht die Form, sondern die Auffassung der Sätze entscheidend. Und hier bleibt das Wesentliche der lyrischen Auffassung bestehen: die in den Worten schlummernden

Ausdruckswerte dominieren — auch da wo Sätze auf ein von dem Jetzt und Hier Unterschiedenes hinweisen. So bleibt die für jede epische Auffassung charakteristische Zweiheit von Erzähler und Erzähltem in der Lyrik ein Keim ohne Entfaltung. Man kann mit Fr. Th. Vischer die „bildlichen", „gnomischen" überhaupt einen Gegenstand nennenden „Elemente" allenfalls die „epischen" heißen. Nur fehlt ihnen im lyrischen Gedicht die entsprechende epische Auffassung. Sie gelten in ihrer Gegenständlichkeit nur soweit sie Ausdruckswerte des Hier und Jetzt gegebenen Seelichen werden. Diese Funktion verleiht Bildern und Erlebnissen in einem lyrischen Gedicht jenes merkwürdige, flüchtig momentane, aber kristallklar leuchtende Dasein. Sie sind nichts als Bild, Stimmung, Erscheinung. Der lyrische Stil ist daher, wie Vischer es ausdrückt, „im Unterschied vom epischen darauf gewiesen, mehr erraten zu lassen, als auszusprechen, vom Äußeren auf das Innere zu deuten".[1]) Nur muß es die Auffassung auch wirklich dabei bewenden lassen, sie muß sozusagen über die Sachlichkeit der Dinge hinweggleiten, wie Licht und Schatten über eine Wiese. Den Hörer in diesem Zauberkreis festzuhalten und doch zu erfüllen, ist das Geheimnis der lyrischen Kunst. Hier entfaltet sich die inkommensurable Macht melodischer Werte: das in sie eingefühlte Leben ist seinem Ursprung nach allgemein, es verdrängt die „empirische" Realität der Dinge und setzt eine andere an ihre Stelle. So erfahren in der Lyrik dieselben Bilder und Dinge, Gleichnisse und Sätze eine andere Verwertung als im Epischen oder Dramatischen.

Es muß daher das Kunstwerk, soll es als Darstellung verstanden werden, zu der in seine Gestaltung vorgebildeten Struktur der Auffassung in Beziehung gesetzt und von diesem Zentrum aus als künstlerischer Organismus verstanden werden.

5. Kapitel: Zusammenfassung und Beispiele.

Wir haben die drei Typen der Auffassungsform in ihrer ästhetischen Geltung zu bestimmen gesucht. Will man sie kurz in dem, was sie unterscheidet, kennzeichnen, so bietet sich folgende Formel: das epische Gedicht wird vorgetragen, das dramatische vorgelebt, das lyrische trägt sich selbst vor. Jede dieser „Naturformen der Dichtung", wie sie in den Noten des

[1]) Ästhetik, § 887 III. S. 1333.

„West-östlichen Divans“ einmal genannt werden, bedürfte nun, um in dem Reichtum ihrer Bildungsmöglichkeiten und der ihnen in der Analyse des Einzelfalls zukommenden Bedeutung erkannt zu werden, der Erläuterung durch Beispiele. Doch würde dies allzusehr den Rahmen der theoretischen Erörterungen erweitern. Wir verweisen auf die folgende Einzelanalyse von „Werthers Leiden“. Seine eigentümliche Struktur wird Gelegenheit bieten, Geltung und Eigenart jeder der drei Formen der Dichtung in ihrer Weise zu veranschaulichen. Immerhin aber sei im folgenden einiges zusammengestellt, was als Illustration und als Möglichkeiten der Analyse aufgefaßt, dazu dienen kann, die ziemlich abstrakten Unterscheidungen der allgemeinen Erörterungen zu beleben. Zunächst einen — freilich sehr summarischen — Überblick über einige Hauptformen dramatischer Vorstellungsbildung.

Unsere Bestimmung der spezifisch dramatischen Gestaltung und der ihr korrespondierenden Struktur der Auffassung war nicht in der Absicht unternommen, eine Form des Dramas zu umschreiben, wie sie durch alle Zeiten und Völker hindurch unabänderlich feststeht. Es sollte vielmehr ein Grundprinzip dramatischer Gestaltung angegeben werden, um, was in den verschiedenen Literaturen als Drama gilt, in der individuellen Eigenart der künstlerischen Gegenstände bestimmen zu können. Wir denken uns dies etwa in folgendem Sinne:

Das antike Drama, das klassische der Franzosen, das spanische Theater, die Bühne Shakespeares und der deutschen Klassiker und schließlich Ibsens und der Modernen Drama gelten als verschiedene Ausprägungen „des Dramas“ und kein einigermaßen historisch Denkender wird dem Absolutismus einzelner Künstler beipflichten, die angesichts dieser verschiedenen Erscheinungsformen freimütig dekretieren, dies sei ein Drama und jenes sei keines. Aber gefragt, was diese Formen als ein Gemeinsames kennzeichne, gerät man doch, will man nicht an Äußerlichkeiten wie Rede und Gegenrede u. dgl. m. hängen bleiben, einigermaßen in Verlegenheit. Und in der Tat, was könnte hier als allgemeines Kriterium gelten, wenn nicht eine gewisse Grundstruktur der Auffassung, die ihrerseits nun wieder der größten Mannigfaltigkeit individueller und zeitgeschichtlich bedingter Variationen Raum gibt? Fragen wir aber andrerseits, was denn an diesen Formen des Dramas verschieden sei, so läßt sich wohl sagen, so ziemlich alles, „die ganze in ihnen lebendig werdende Welt“. Aber, so fragen nun wir an der

Darstellung Interessierten, was ist damit eigentlich gesagt? Für uns bekommen solche Bestimmungen doch erst ein Gesicht, wenn sie sich mit der Dichtung als einem künstlerischen Gegenstand befassen, als einem Ursachenkomplex, der die allgemein vorauszusetzende Auffassungsform — hier die dramatische — in seiner Weise modifiziert und ausgestaltet. Und da eröffnen sich nun für das in Rede stehende Problem der Analyse verschiedener Formen des Dramas folgende Möglichkeiten der Betrachtung.

Das antike Drama — selbst das des Euripides — weist in seiner Art die großen Mythen zu behandeln, dem Individuum nicht jene zentrale Stellung an, wie das historische Drama Shakespeares. Diese Welt sieht den Knotenpunkt, in welchem sich die vielfachen Fäden eines Geschehens entscheidend verschlingen, überhaupt noch nicht im Individuum, die übergeordnete Einheit ist vielmehr der Mythus selbst, ein Familienschicksal, ein Götterwille, eine Weissagung und alles individuelle Erleben hat nur die Geltung einer Manifestation dieses Übergeordneten, Letzten. Daher ist denn auch in der antiken Trilogie das Verhältnis der Personen zu ihren Reden ein anderes als etwa bei Shakespeare. Die Einschaltung großer erzählender Partien, der Botenbericht, der Chor enthalten eher lyrische und epische Werte als dramatische und die Verwendung der Maske zeigt in dem Verzicht auf das Mienenspiel auf's deutlichste die Dämpfung aller auf die Einzelperson gerichteten Ausdruckswerte selbst in den rein dialogischen Partien. So wird hier eine eigene Form der Auffassung in dem künstlerischen Ganzen vorgebildet und Aufgabe einer psychologisch orientierten Analyse wäre es, dies als ein Problem für sich zu bearbeiten und im einzelnen zu erweisen.

Und ebenso scheint das französische und spanische Theater mit der stärkeren Betonung einer reichen Entwicklung des Geschehens eine Modifikation der dramatischen Struktur zu fordern. Wenn es auf der französischen Bühne Sitte ist, die Exposition eines Stückes eigentlich mehr vorzureden als zu spielen und man sich nicht scheut, die Personen, wie die Figuren im Schachspiel, nebeneinander zu stellen, so scheint dies unter dem Gesichtspunkt der erstrebten Modifikation der dramatischen Auffassung durchaus keine üble Tradition zu sein: auch hier bildet eben das Zentrum der Ereignisse nicht das Individuum, sondern das Geschehen, freilich in dieser eigentümlichen Bindung von Dialog und Bühne. Man begreift, wie unter diesem Gesichtspunkt selbst die Lehre von den

drei Einheiten ihren guten und berechtigten Sinn hat, und man lernt die Rhetorik des französichen Verses als ein Mittel verstehen, die Ausdruckswerte des Jetzt und Hier Gesprochenen innerhalb jener Grenze zu halten, welche die Handlung an sich als übergeordnete Einheit bestehen läßt.

Anders bei Shakespeare. Hier wird die Rede zur Tat, denn die dramatische Entfaltung nimmt vom Individuum ihren Ausgang und drängt wieder zu ihm hin. Bedarf es hierfür besonderen Beweises? Man lese O. Ludwigs Shakespare-Studien. Und spiegelt sich nun nicht in alle dem der große Umschwung in der Auffassung von Welt und Menschen? Setzt es nicht ein ganz anderes Lebensgefühl in Umlauf? Es ist oft gesagt und wird immer wieder als ein Ausgangspunkt historisch orientierter Betrachtung dienen, daß nur eine Weltauffassung, die wie die Reformation, das Individuum mit seinem ethischen Recht auf Selbstverantwortlichkeit, Selbstverfehlung und -Erlösung als sozusagen letzte Gegebenheit in der geschichtlichen Welt betrachtete, dem Charakter die zentrale Stellung im Drama anweisen konnte, und auf alle Einheiten verzichten durfte, wenn nur die des Charakters gewahrt blieb. Hier findet sich denn auch die bis dahin äußerste Anspannung der dramatischen Ausdruckswerte menschlicher Rede, und man kann es bis zu einem gewissen Grade verstehen, wenn Otto Ludwig unter Vernachlässigung der historischen Bedingtheit des Shakespeare'schen Dramas, in ihm ein ewiges Muster zu sehen glaubte. Aber es ist doch auch wahr, daß dieses Drama erst wirken konnte, wo die geschichtliche Wirklichkeit gewissermaßen in diesem Agregatzustand der Persönlichkeit erfaßt wurde: denn nur einem solchen Bewußtsein bot sich der „ästhetische Eindruckspunkt", der die gebotene Mannigfaltigkeit jeweils zu der „Einheit des Kunstwerks" zusammenschließt, eindeutig und unmittelbar. Daher beispielsweise die Sturm- und Drangzeit Shakespeare zu neuem Leben weckte. Eine Zeit dagegen, die sich in ihrer Erkenntnis über des Individuum hinausgehoben sieht, seine Abhängigkeit entdeckt, die das Ich als einen Kreuzungspunkt von „Kräften" zu sehen beginnt, es historisch und soziologisch als „Produkt der Verhältnisse", oder psychiologisch und biologisch als Resultat von Ererbtem und Erworbenem zu verstehen und zu zergliedern sucht, eine Zeit, die neben das Gefängnis die Nervenheilanstalt baut, die das Unbewußte entdeckt, das Bedingte aufspürt und sich mit der materialistischen Geschichtsauffassung auseinandersetzt, kann nicht mehr mit jener Shakespeareschen Kraft und

Selbstverständlichkeit und nicht mit Schillerschem Stolz und Pathos das Individuum als Ein und Alles anerkennen. Auf Shakespeare folgt Ibsen. Auch hier ist Rede und Gegenrede Mittel der Darstellung und fordert als Äußerung der auftretenden Personen erfaßt zu werden. Aber es spricht aus ihnen nicht so sehr das einzelne Individuum, das bewußt wollende, sich selbst kennende Wesen, als vielmehr ein Etwas, was über ihm zu schweben scheint, das unsichtbare, allgegenwärtige Fatum seiner Individualität, seiner Klasse, seiner Zeit, das Unbewußte, das hinter der konkreten Erscheinung der Persönlichkeit als ein Neues Letztes in unbestimmten Umrissen dem Weitsichtigen aufleuchtet. Bei Shakespeare, so läßt es sich vielleicht verdeutlichen, spricht aus den Reden der volle Mensch in einem durch Situation und Vergangenheit bestimmten Zustand, bei Ibsen dagegen ist es der Zustand selbst, der sich in einer bestimmten individuellen Synthese dem Oskar der „Gespenster", dem Hjalmar Ekdal, dem Baumeister Solneß zur Erscheinung verdichtet. Hier braucht der Dialog, soll er das flüchtige Wesen dieser „Seelensubstanz" in ihrer Reinheit zum Ausdruck bringen, eine andere Elastizität als sie Shakespeares gesteigerte, über den Moment hinauswachsende Rede besitzt und der Ibsensche Dialog bekommt daher, wo er seine darstellerische Kraft voll entfaltet, die flüchtige Augenblicklichkeit einer Geste: das Anzünden eines Streichholzes erhält unter Umständen den Ausdruckswert eines Shakespeareschen Monologs.

Diese eigentümliche Art, den Menschen zu sehen und die Charaktere sozusagen aus dem Unbewußten ihrer Existenz aufzubauen, bedingt neue Modifikationen der Auffassung, d. h. neue Gestaltungen, eine neue „Technik des Dramas". In der Herausarbeitung einer der Persönlichkeit gewissermaßen übergeordneten Zuständlichkeit liegt nämlich eine dem allgemeinen lyrischen Problem verwandte Aufgabe. Da aber bei alledem Rede und Gegenrede die bestimmter im Szenar benannter und in ein Geschehen verflochtener Personen bleibt, die Äußerungswerte mithin dieses Medium der Persönlichkeit erst zu passieren haben, so ist die Grundstruktur der hier zu betätigenden Auffassung eben doch die dramatische. Der Einzelfall kann höchstens als eine dramatisch-lyrische Mischform gelten, wie die des französischen Theaters als dramatisch-epische. Diese Mischformen sind an sich natürlich ebenso berechtigt, wie die „reineren Formen", — wie denn mit alledem keine Bewertung, sondern nur Möglichkeiten der Analyse angedeutet werden sollen.

* *
*

Das Lyrische scheint in unserer Bestimmung vom Dramatischen nicht so klar und einfach unterschieden, als jedes von ihnen vom Epischen. Es soll ebenso wie das Dramatische die unmittelbaren Ausdruckswerte der Rede realisieren, aber doch in einer eigenen Weise; ohne sie auf eine bestimmte Person zurückzubeziehen. Diese Bestimmung bedarf wohl der Erläuterung durch Beispiele. Wir haben zwar bei Besprechung der aller menschlichen Rede innewohnenden Ausdrucksfunktion mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß diese Ausdrucksfunktion als ein durchaus Primäres keiner Hilfsvorstellung von einem fremden Bewußtsein, einer Person, bedarf, daß sie sich wohl mit einer solchen verbinden, ebensogut aber auf sie verzichten kann (vgl. S. 55 f.); aber die durch die alltägliche Rede nahegelegte Verbindung aller Äußerungswerte mit einer bestimmten redenden Person läßt eine derartig selbständige Wirkung der Äußerungswerte nicht recht gelten. Ja man wird es vielleicht als eine leere Konstruktion und üble Spitzfindigkeit beiseite schieben und wird fragen, was es denn heißen solle, daß im Dramatischen die Äußerungswerte der Rede „das Medium der Persönlichkeit" zu passieren hätten, im Lyrischen aber die Worte „ein eigenes Leben aus sich heraus" zu entwickeln schienen. Vielleicht ist es gut, einige lyrische Gedichte daraufhin anzusehen und an ihnen das Unterscheidende der lyrischen und dramatischen Auffassung zu verdeutlichen. Ich lehne mich in der Auswahl der Beispiele an eine jüngst erschienene Schrift zur „Ästhetik der Lyrik" an[1]) um durch den Gegensatz der Interpretation die eigene schärfer hervorzuheben.

Heißt es in einem lyrischen Gedichte „Ich", stellt der Dichter, wie man zu sagen pflegt, „sich selbst" dar, so hat doch nach unserer Ansicht dieses „Ich" ein anderes Dasein, als das Ich in dem Monolog oder Dialog eines Dramas: Es ist eben nicht wahr, daß in einem lyrischen Gedicht „der Dichter sich selbst" darstelle. Das mag ja im Hinblick auf die Entstehung so sein — und kann auch hier bezweifelt werden — es mag für das Gedicht als Gegenstand der Literaturgeschichte zutreffen — für den ästhetischen Genuß und somit für das Gedicht als ästhetischen Gegenstand ist es falsch. Dieses kennt nur das eingefühlte Ich der Rede, so allgemein oder so determiniert, als es die Rede und der sie Auffassende eben bildet. Wer denkt, wenn er Goethes allerpersönlichste Gedichte liest, solche, die als reine Geburten des Augenblicks die Außenwelt

[1]) Geiger, „Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik", Halle 1905.

nur wie durch Schleier ahnen lassen, an den Dichter Goethe? Dies müßte, wenn anders wir die Rede von dem sich selbst darstellenden Dichter genau nehmen, doch wohl der Fall sein. Wer Hamlets Monolog liest, liest Hamlets Worte, denkt seine Gedanken, fühlt seine Gefühle. Man lese dagegen Wanderers Nachtlied („Der du von dem Himmel bist“)! Wer ist hier Ich? Der Dichter? Oder sonst ein bestimmter Mensch? Ich meine, darüber sollte jede Frage unnötig sein; das Ich ist eben dies „Ich der Dichtung“ wie es Lipps genannt hat, nicht weniger, nicht mehr. Und es ist als „Person“ farblos und völlig gleichgültig, es ist nur Ausgangspunkt der seelischen Bewegung, die als eigenes Leben das Gedicht durchzieht. Und so ist es auch in anderen Fällen, wo das Ich, von keiner Seite gesehen, als das des Dichters gelten kann. Man pflegt diese Lyrik als eine besondere Gattung abzugrenzen und als Rollenlyrik von der, in „welcher der Dichter im eigenen Namen redet“[1]) zu trennen. Was berechtigt zu dieser Unterscheidung? Richtig ist, daß es neben den Gedichten, wo es einfach „ich“ heißt, und mithin nachträgliche Interpretation den Dichter dem Ich der Rede unterschieben kann, andere gibt, wo die in dem Gedicht enthaltene Situation, die Eigenart der Worte, Gefühle oder Handlungen, oder auch nur der Titel diese Interpretation unmöglich machen und eine andere mehr oder minder bestimmt empfehlen oder geradezu fordern. Solche Gedichte bezeichnet man nun als „Rollenlyrik“. Dem liegt offenbar die Auffassung zugrunde, daß der Dichter hier nicht sein „eigenes“ Erleben gibt, sondern „fremdes“, von ihm nachgefühltes. Und in der Tat liegt es nahe, zu sagen, der Dichter habe hier eine „Rolle“ übernommen, wenn es nämlich richtig ist, zu sagen, er stelle in der „persönlichen Lyrik“ sich selbst dar. Doch wer dies bestreitet, wird auch die Bezeichnung Rollenlyrik nur als Etikette ohne innere Beziehung zu dem Bezeichneten gelten lassen.

Hier interessiert nun die ästhetische Geltung dieser sogenannten Rollendichtung. Geiger sucht sie dem Plane seiner Darstellung entsprechend vom Produzierenden aus zu bestimmen. „Aus all dem Gesagten folgt,“ so heißt es,[2]) „daß sich der Lyriker bei der Rollendichtung in den Bereich des Dramatikers und Epikers begibt. Wie diese sucht er das Innere einer Gestalt vollständig objektiv herauszuentwickeln.“ Gesetzt, diese Bestimmung wäre richtig,

---

[1]) Scherer, Poetik S. 244.

[2]) Geiger a. a. O. S. 50 f.

so wäre sie doch unvollkommen. Was unterscheidet denn bei alledem nun doch den Lyriker vom Dramatiker und Epiker? Mit Wiederholung der anfangs gegebenen Grundbestimmung heißt es zwar: „Was die Gedichte einzig und allein noch lyrisch macht, ist eben, daß sie nur einen Zustand geben.“[1]) Aber die Konsequenz dieser richtigen Grundauffassung wird nicht gezogen, weder theoretisch noch in der Analyse der Gedichte. Und doch liegt beides nahe genug. Man muß nur mit O. Ludwig richtig betonen: der Lyriker schaut Zustände, der Dramatiker Zustände von Gestalten.[2]) Ob nun dieser Zustand als ein reiches Icherlebnis oder als Erlebnis einer fremden Person in dem Gedicht Gestalt gewinnt, kommt für den lyrischen Grundcharakter nicht in Frage. Bei der Rollenlyrik handelt es sich vor allem ebensowenig um Darstellung eines anderen Menschen als bei der persönlichen Lyrik um die des eigenen Ichs des Dichters! In beiden ist — soweit es eben Lyrik ist — das Dargestellte ein Zustand, befreit von dem Schwergewicht der Person. Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Zunächst einige von Geiger selbst besprochene Gedichte.

Er führt unter persönlicher Lyrik „Jägers Abendlied“ von Goethe an. Aber Überschrift und die ersten Zeilen weisen doch auf einen Jäger hin! Gehört es nicht unter die Rollenlyrik? Nach Geigers Einteilung doch wohl. Aber ein richtiges künstlerisches Gefühl leitete ihn, es unter die persönliche Lyrik zu rechnen. Es kommt bei dem dargestellten Zustand nicht auf den Jäger an. Ja, es hieße den seelischen Gehalt verengern, wollte man bei der Auffassung die Worte als Seelenäußerung eines Jägers hinnehmen. Das Ich ist nur der Situation entsprechend leise gefärbt, um den allgemeinen Gefühlsgehalt in dieser Pointierung zu offenbaren. Es bewahrt durchaus seine allgemein menschliche Geltung. Der Jäger, soweit von ihm die Rede ist, ordnet sich dem Gefühls-Ich, nicht dieses seiner Person unter.

Einleuchtender noch ist ein anderes Beispiel: Mörikes Gedicht „Das verlassene Mägdlein“:

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

[1]) A. a. O. S. 56.
[2]) Epische Studien, Werke VI S. 206 (Hesse).

Schön ist der Flammen Schein
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

Geiger interpretiert: „Hier gibt ein Mädchen seine Empfindungen wieder. Es steht früh morgens am Herd und vergegenwärtigt sich Freud und Leid vergangener Tage. Sehen wir einmal von allem Genuß ab und versuchen wir das Gedicht kritisch zu lesen. Sofort stoßen uns schwere Bedenken auf. Wird das Mägdlein selbst die Situation angeben, wird es selbst seine Handlungen schildern, entspricht das der Wirklichkeit? Doch keineswegs. Wohl ist es möglich, daß das Mädchen am Herde steht und in sich versunken in die Flamme starrt, aber eben weil es dies tut, wird es ihm nie einfallen, davon zu sprechen. Und doch, sobald wir uns der schulmeisterlichen Reflexionen enthalten und uns ganz dem Genusse hingeben, regt sich keinerlei Widerspruch. Worin liegt es nun begründet, daß man diese Überschreitung der Wirklichkeit keineswegs störend empfindet?“ [1]) Ich übergehe, was Geiger zur Erklärung anführt. Er sucht es in dem Verhältnis des Dichters zur Rolle. Wie dem auch sei — dies kann nicht erklären, warum wir, die Genießenden „diese Überschreitung der Wirklichkeit nicht störend empfinden“. Dies muß doch an uns, d. h. an unserer Weise der Auffassung liegen. Das Verhältnis des Dichters zur Rolle ist doch jedenfalls erst ein von uns Erschlossenes, etwas was wir aus einer bestimmten Wirkung des Gedichtes herauszulesen uns für berechtigt halten. Ich setze den Fall, dieses Gedicht stünde in einem Drama als Monolog des betreffenden Mädchens. Es wäre ein recht schlechter Monolog, affektiert und unnatürlich diese Redeweise, das Mädchen ein banales Geschöpf, das Ganze eine triviale Sentimentalität. Warum nun ist es als Lyrik ein Gedicht voll verhaltener Empfindung? Weil

[1]) A. a. O. S. 52.

das Ganze eben nur als Zustand gesehen wird — vom Dichter bei der Gestaltung, von uns bei der Aufnahme. Dies aber heißt für die Form der ästhetischen Apperzeption, daß die Äußerungen eben nicht auf das Mädchen, als eine bestimmte Person, zurückbezogen werden, sondern allgemein zu einer Situation, einer Stimmung, einer Welt für sich zusammenwachsen. Das Mädchen ist nur der notwendige psychische Träger. Ein Monolog dagegen fordert die Rückbeziehung auf die Person. Er ist nur insoweit einer, als sie geschieht. Hier indessen bleibt — ich verweise jeden auf die unmittelbare Analyse des Eindrucks — das Gefühl durchaus im allgemeinen trotz Situation und Mädchen am Kochherd, wie denn auch der Anfang (Z. 1 und 2) und dann Z. 5 und 6 auf diese Verallgemeinerung hindrängen. Eine Analyse des künstlerischen Gegenstandes hätte nun die Faktoren im einzelnen aufzuweisen, die hier eine lyrische Auffassung fordern, eine dramatische verbieten. Das ist hier nicht die Aufgabe. Es war nur zu zeigen, daß die Auffassungsform die ästhetische Wirkung des Gedichtes bedingt und daß eine Analyse oder Kritik, die, ohne von ihr auszugehen, sich über das Gedicht verbreitet, von selbst in die Irre gerät.

So ist es auch, um das dritte von Geiger angezogene Gedicht noch zu erwähnen, mit Walthers von der Vogelweide Gedicht: „Under der linden an der heide“:

„Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
Dâ mugent ir finden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zur der ouwe:
Dô was mîn friedel komen ê.
Dâ wart ich enpfangen
hêre frouwe,
Daz ich bin saelic iemer mê.
Kuster mich? wol tûsentstunt:
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.

Dô het er gemachet
also rîche
von bluomen eine bettestat.
Des wirt noch gelachet
innecliche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir laege,
wessez iemen
(nu enwelle got!) sô schamt ich mich.
Wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevinde daz, wan er unt ich,
Und ein kleinez vogellîn:
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sin."

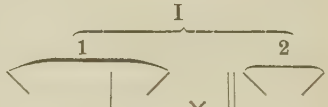
Wenn Scherer dies Gedicht konventionell nennt, weil das Mädchen nicht so sprechen könne, so hat Geiger recht zu sagen, „Scherer trete von einem ganz falschen Gesichtspunkt aus an die Beurteilung des Gedichtes heran." (S. 53.) Nur bedarf dies eben einer genaueren psychologischen Begründung als sie Geiger gibt. Das Falsche liegt in dem Herantragen einer dramatischen Auffassungsform, wo das Gedicht nach Versmaß, Wortwahl und Bedeutungsgehalt eine rein lyrische verlangt: nicht ein Mädchen soll dargestellt werden, das ihre Liebeserinnerungen monologisiert. Es wird die Stimmung einer Liebesstunde in dieser besonderen Gestalt konkret.

Es liegt nun durchaus in der Absicht dieser Bestimmung der lyrischen und dramatischen Struktur, daß zahlreiche ihrer Modifikationen als Mischform beider gelten können, ja sogar, daß ein und derselbe Text je nach den Umständen eine mehr dramatische oder mehr lyrische Auffassung zuläßt. Auch hierfür ein Beispiel. Wer verkennt nicht, daß das Goethesche Gedicht „Prometheus" vorwiegend eine dramatische Auffassung, d. h. Rückbeziehung aller Äußerung auf den Äußernden, auf Prometheus verlangt? In der Tat ist ja auch dieses Gedicht als Monolog eines Dramas entstanden. Und wer es dort als das letzte Stück des Fragmentes, als Eröffnungsmonolog des dritten unvollendeten Aktes liest, unmittelbar nach dem ersten und zweiten Akt, wird hier noch entschiedener eine rein dramatische Auffassung walten lassen.

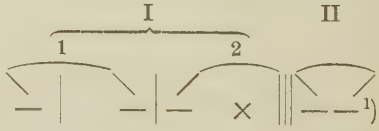
Hier sei die Erwähnung eines persönlichen Erlebnisses gestattet. Einige Zeit vor der Niederschrift dieser Ausführungen hatte ich Gelegenheit, das dreiaktige Fragment „Prometheus“ vorzulesen. Als ich an den Schlußmonolog kam, waren mir die Verse, obgleich ich sie ziemlich auswendig wußte, ein durchaus Neues. Gleich die Anfangsverse:

„Bedecke Deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst . . . .“

schienen mir ihre trotzige Gelassenheit nun erst voll zu offenbaren. Unmittelbar vorher sprach aus Prometheus' Worten an Pandora die quellende Fülle menschlichen Erlebens. Eine überlegen ruhige Gewalt schien nun mit einer stummen Handbewegung Himmel und Erde endgültig geschieden zu haben. Ich sprach die Worte langsamer, viel langsamer als sonst. Dann der Verlauf des Monologs, das Ansteigen und Aufbäumen, bis es schließlich ausbricht in den Worten: „Ich dich ehren? Wofür?“ Dies pflegte ich in dem Gedicht so zu lesen, daß die Zeile als eine rhythmische Einheit (I) gelten konnte, die ihrerseits wieder aus zwei Gliedern (1, 2) bestand:



Im Monolog dagegen lösten sich die Glieder zu selbständigen rhythmischen Einheiten I, II auf:



[1])

Hier scheint der Unterschied einer mehr lyrischen und einer dramatischen Auffassung deutlich ausgesprochen. Dort dominiert eine allgemeine Versmelodie und bestimmt die einzelnen melodischen Werte. Hier wird der in jedem Fall stattfindende Kompromiß

[1]) Hier wie in ähnlichen Fällen hat die überzeugende Darlegung rhythmischer Eigentümlichkeiten mit der Schwierigkeit der graphischen Darstellung zu kämpfen. Man muß sich im ersten Fall die Melodie als eine Kurve denken, deren höchste Höhe bei „ehren“ liegt, im zweiten in zwei Kurven zerlegt, deren Einschnitt in langer Pause und mit neuem Einsatz hinter „ehren“.

zwischen Sinnesakzent und allgemeiner melodischer Führung zugunsten des ersteren und damit einer rein dramatischen Geltung geschlossen. Es ist, als werde hier bei dem „dramatisch belebten" Vortrag das melodische Schema der Verse durch die Energie eines rein persönlichen Ausdrucks durchbrochen.

Noch ein Beispiel. In Goethes Gedichten finden wir die Lieder des Harfenspielers aus „Wilhelm Meister". Ein anderes sind sie in der Sammlung, ein anderes in dem Roman. Man nehme eines von ihnen, etwa:

„An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn,
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weitergehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint."

Man lese es zuerst in der Gedichtsammlung, dann im Roman, wo es am Ende des 14. Kapitels des V. Buches zu finden ist. In der Sammlung wirkt eine allgemeine Empfindung von Unglück, Not und stiller Ergebung. In dem Roman ist es der Gesang des Harfenspielers und ganz von selbst wird es aus der Situation heraus verstanden und auf den Harfenspieler und seinen zerrütteten Zustand bezogen. „Das Lied," so heißt es im „Wilhelm Meister", „enthielt den Trost eines Unglücklichen, der sich dem Wahnsinn ganz nahe fühlt." Hier ist die Auffassung mehr dramatisch, dort mehr lyrisch.

So verflechten sich die Formen der Auffassungen zu individuellen Bildungen. Es ist Aufgabe der Einzelanalyse einer Dichtung, dies in seiner Bedingtheit aufzuspüren. Auch dies sei schließlich noch an einem Beispiel erläutert. Wenn z. B. im ersten Faustmonolog die Stelle:

„O sähst du, voller Mondenschein . . . ."[1])

gegenüber dem Vorhergehenden und dem Folgenden mehr lyrischen Charakter trägt, so genügt es nicht, den Mondenschein dafür verantwortlich zu machen. Er ließe sich wohl auch dramatisch verwerten. Wohl trägt dies und manches andere rein Bedeutungsmäßige zu der lyrischen Wirkung bei: Sehnsucht und Wehmut liegt in den Worten. Aber Sehnsucht und Wehmut ist an sich kein

[1]) Weim. Ausg. V. 386—397.

ausschließlich lyrischer Besitz. Beide können recht gut rein dramatische Wirkungen hergeben. Woher im Faust der lyrische Charakter der 12 Verse? Sievers hat den rhythmisch-melodischen Bau des ersten Faustmonologs einer feinen Analyse unterzogen und auf den eigentümlichen „Wechsel von Rhythmus und Melodie", der dem „Wechsel der Stimmung entspreche" aufmerksam gemacht. Während der erste Absatz sog. dipodischen Versbau zeige, für den in melodischer Beziehung charakteristisch sei, daß je zwei Nachbarfüße sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammenschließen, daß je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, also:

„Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar,"

„sei in der lyrischen Partie die dipodische Bindung verschwunden, die Intervalle seien auf ein Minimum herabgesetzt, die Stimme werde weicher".[1]) Wir fügen hinzu: der monopodische Bau, der Einheit an Einheit reiht, läßt die Klanggebilde selbständiger sich auswirken; er verlangsamt das Tempo und steigert unter Zurückdrängung der logisch dynamischen die musikalischen Qualitäten der Wortfolge. Die Einfühlung wird eine andere. Sie haftet stärker an den sinnlichen Elementen, als an denen der Bedeutung; das in sie eingefühlte Leben ist von vornherein allgemeiner; sie gibt den Bedeutungen der Worte eine besondere Färbung, das Ganze erhält einen lyrischen Charakter.

Man erkennt, wie hier die verschiedensten Faktoren zusammenwirken, um die ästhetische Auffassung in eine bestimmte Richtung zu drängen. Dies im Einzelfall herauszufinden, heißt die Darstellungsform einer Dichtung verstehen, heißt etwas von dem, was der Dichter bei der Gestaltung halb bewußt halb unbewußt tut, jedenfalls aber mit künstlerischem Instinkt, auch wo er sich keine Rechenschaft über das Warum zu geben wußte, in Erkenntnis umsetzen.

[1]) E. Sievers, „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung". Rektoratsrede 1901. S. 28—29. Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle der reichen Anregung dankbar Erwähnung zu tun, die mir Herr Prof. Sievers in seinem Seminar und in mancher Unterredung zu Teil werden ließ.

Zweites Stück.

Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Erster Abschnitt.

Das Grundprinzip ästhetischer Analyse.

Wir glauben, die Formtypen der Auffassung in ihrer Grundstruktur umschrieben zu haben. Es ließe sich daran noch manche Erörterung knüpfen; denn wie jeder Versuch einer Aussonderung von Typen läuft auch der unsere Gefahr dem Reichtum der gegebenen Mannigfaltigkeit nicht gerecht zu werden und die Wirklichkeit statt sie zu ordnen nur ungerechtfertigt einzuschränken. Soweit dies als das allgemeine Schicksal derartiger Versuche anzusehen ist, muß es wohl gelten. Man wird eben bei Verwendung der Typen in der Einzelforschung behut- und duldsam zu Werke gehen, dem Subjekt den wünschenswerten Spielraum, dem Kunstwerk sein Daseinsrecht zugestehen, lieber auf restlose Erklärung und glatte Formeln verzichten, als den Tatsachen Gewalt antun und sie in enge Theorien einpressen. Man wird im Auge behalten, daß diese Typen nicht Gattungen der Poesie darstellen, sondern Idealtypen, Paradigmata. In allem bleibt als Voraussetzung für die individualisierende Ästhetik bestehen, daß alle Form als Ausprägung bestimmter seelischer Inhalte sich ändert, ändern muß, wird der Inhalt ein anderer. Dieser aber, so schwierig es auch oft sein mag, dies in Worten zu umschreiben, ändert sich beständig — weniger vielleicht in dem Was, denn es sind, wie es konservativer Sinn anzusehen pflegt, immer die „gleichen Probleme", die die Menschheit bewegen, als vielmehr in dem Wie, denn es werden, wie es ein fortschrittsfroher Sinn zu begreifen liebt, Welt und Menschen immer wieder neu entdeckt. So ist die Bewußtseinslage, von der

aus das Weltbild einer Zeit aufgebaut wird, ständigem Wechsel unterworfen. Es weiß daher die Ästhetik bei der Aufstellung ihrer Formtypen nie zu sagen, wo sie festen Boden unter den Füßen hat, wo er mit dem Wechsel der Zeiten schwindet. Doch wird sie in dem klaren Bewußtsein dieser Lage den ästhetischen Tatsachen am ehesten gerecht.

Aber noch ein anderes ist bei der Verwendung der Typen einer epischen, dramatischen und lyrischen Auffassungsform vorausgesetzt. Ist es denn ausgemacht, daß zwischen den Kunstwerken und dem Auffassenden überhaupt feste Beziehungen bestehen und lassen sie sich, wenn es sie gibt, als bestimmte Formen der Auffassung beschreiben? Zunächst die erste der beiden Fragen. Wir haben sie schon mehrmals berührt. Kunstwerke sind uns immer Wertobjekte. Literatur- und Kunstgeschichte und das entwickelte Verhältnis der Gesellschaft zur Kunst kommt ohne Wertung nicht aus. Und immer wieder sucht sich das Werten in ästhetischen Erwägungen und Hinweisen zu rechtfertigen. Auch wer derlei verabscheut als „unfruchtbares Theoretisieren", sei er Schaffender oder Genießender, sucht doch sein Werturteil zu begründen und zeigt, daß er selbst ohne theoretisches Raisonnement nicht auskommt, ob er gleich dessen phänomenologische und historische Begründung abweist. Jedes derartige Werten muß nun aber von der Voraussetzung ausgehen, das zwischen dem Kunstwerk und dem Genießenden bestimmte Beziehungen bestehen, denn nur deren Annahme kann es rechtfertigen, daß das Kunstwerk nicht nur gefällt oder mißfällt, sondern daß man es gut oder schlecht findet. Eine Wissenschaft von der Kunst kann, auch wenn sie es ablehnen sollte, „Normwissenschaft" zu sein, den Wertcharakter ihrer Objekte nicht unbeachtet lassen. Sie kann ihn nicht einfach wegdekretieren. Sie muß, gesetzt auch, sie wollte ihn nicht als eine der Grundlagen anerkennen, doch als ein Problem gelten lassen, sie muß nach den Gesichtspunkten und Maßstäben der Wertungen forschen. Und hierfür muß sie das Vorhandensein fester Beziehungen zwischen den Kunstwerken und dem Publikum ebenso voraussetzen, wie es der Künstler tut, wenn er ein Bild malt und ausstellt, der Dichter, der ein künstlerisches Erlebnis als Drama, Roman oder lyrisches Gedicht dem Genuß überantwortet. Es fragt sich nun, welcher Art diese Beziehungen zwischen Kunstwerk und Genießenden sein müssen, wenn mit ihnen eine Erklärung des jetzt und hier stattfindenden Genusses versucht werden soll.

Zunächst ist eine Bearbeitung des Tatsachenmaterials denkbar, die von den einfachsten Elementen des sinnlich Gegebenen ausgeht und mittels Experiment und Beobachtung die ihnen entsprechenden Erlebnisse feststellt. So werden zunächst einmal ästhetische Einzelphänomene in Gruppen geordnet. Farben und sichtbare Formen, die Klänge und die rhythmischen Elemente, Gegenstände der Wahrnehmung und der Phantasie werden als ästhetische Erreger erkannt. Ihre Verbindungen zeitigen auf der Seite des erlebenden Subjekts neue komplexe Eindrücke. Diese können nicht als Summationen der Eindruckselemente gelten. Als neue psychische Gebilde sind sie Einheiten eigenen ästhetischen Wertes. Sie finden sich ihrerseits wieder zu neuen Komplexionen zusammen, werden also „Elemente" neuer Verbindungen, und so in vielfältiger Unter- und Überordnung rufen sie neue Einheiten von immer verwickelterer Struktur ins Dasein. Man sieht: was als Element, was als Verbindungen zu gelten hat, wechselt. Sie alle stehen mitten darin in dem jeweils wirksamen Zusammenhang des Erlebens, überallhin Wirkungen sendend und von überall empfangend. So entsteht der ästhetischen Wissenschaft ein reichgegliedertes System von Empfindungs-, Wahrnehmungs-, Vorstellungskomplexionen einerseits und zugehörigen ästhetischen Gefühlserlebnissen andrerseits. Die neuere Psychologie beschreibt sie als verschiedene Formen der Einfühlung. So gründen in Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellungserlebnissen eigenartige ästhetische Erlebnisse und in den betreffenden Gegenständen der Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellung eigenartige ästhetische Gegenstände. Auch wir haben, wenn wir die in der Rede enthaltenen Ausdruckselemente in Gruppen zusammenfaßten, Klang- und rhythmische Elemente und die mit den Wortbedeutungen gegebenen formalen Elemente des Vorstellungsverlaufs schematisch unterschieden, dergestalt Elemente des ästhetischen Erlebens ausgesondert, in dieser Isolierung ihre Eigenheit zu bestimmen und in Gruppen gegeneinander abzugrenzen gesucht. Es fragt sich aber, ob eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik auf diesem Wege die Lösung ihrer Aufgabe erwarten kann. Sie will doch, um es simpel auszudrücken, auf die Frage Bescheid geben: warum macht ein bestimmtes Kunstwerk gerade diesen und keinen andern Eindruck. Sie geht also von dem unmittelbar gegebenen ästhetischen Erlebnis aus, sieht in dem Wahrnehmungs- und Phantasiegegenstand der äußeren Welt den „Erreger" und will nun die zwischen dem vorauszusetzenden ästhetisch apperzipierenden

Subjekt und dem betreffenden „Kunstwerk“ obwaltenden Beziehungen, denen das Da- und Sosein des ästhetischen Gegenstandes zu verdanken sei, ergründen. Sie wird dies nicht anders zu leisten wissen, als durch den Nachweis von Beziehungen zwischen ästhetischem Subjekt und Objekt, denen psychologisch-ästhetische Erfahrung eine über den jetzt und hier behandelten Einzelfall zukommende Geltung beimißt. Sollte nun das Kunstwerk auf dem oben beschriebenen Wege der Ausarbeitung eines reichgegliederten Systems von Entsprechungen einzelner ästhetischer Eindruckselemente und der in der Isolierung ihnen zukommenden Einzelerregungen in seiner Wirkung auf den ästhetisch Apperzipierenden begriffen werden können, so müßte es als ein Neben- oder Nacheinander solcher Elemente und demgemäß auch der ästhetische Eindruck als eine Summation der ihnen entsprechenden Eindruckselemente gelten.

Aber der ästhetische Eindruck ist kein Mosaik von Einfühlungen. Dagegen spricht, von allen ästhetischen Erwägungen abgesehen, die allgemein psychologische Tatsache, daß ein psychisches Erlebnis nicht die Summe der in ihm unterscheidbaren Erlebniselemente ist, seine Analyse also mit der Aufzählung und Klassifizierung der Elemente nicht endet, sondern recht eigentlich erst beginnt und die Eigenart des Erlebnisses aus der Struktur erkannt werden muß, die aus den Teilen erst eine Einheit, „das Erlebnis“ macht. Steht also, wie in unserem Falle, das Kunstwerk als eine Einheit, ein Gesamterlebnis zur Diskussion, handelt es sich um den Nachweis, wie diese Einheit in ihrer Unersetzlichkeit in dem ästhetisch Apperzipierenden zustande kommt, so muß die Analyse darauf verzichten, die abstrakt herauszulösenden Wirkungselemente als Größen aufzufassen, denen auf Grund einer in ihrer Isolierung ermittelten ästhetischen Eigengeltung im Kunstwerk ein fester ästhetischer Wert, sozusagen ein fester Einfühlungsexponent, zukomme. Diese müssen vielmehr aus dem Ganzen begriffen werden, denn der den „Elementen“ nach dem inneren Plane des Kuntwerks zukommende „Platz“ bestimmt auch ihre Funktion in dem Aufbau des Ganzen; und nur soweit sie eine solche ausüben, sind sie wirklich „Teile“ des künstlerischen Organismus: Derselbe Rhythmus, derselbe Klang, dasselbe Bild, dieselbe Wortbedeutung — sie sind nicht immer dieselben Elemente im künstlerischen Organismus. Es scheint daher mehr als fraglich, ob überhaupt ein System ästhetischen Einzelentsprechungen die Erkenntnis der inneren Struktur eines Kunst-

werks über die ersten Anfänge hinaus fördern kann. Hier wird die Grundauffassung der ästhetischen Wirkung entscheidend. Wer einmal der Überzeugung ist, daß alle ästhetische Wirkung in der symbolischen Einfühlungsrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem gründet, wird einen ästhetischen Eigenwert der Teile, eine besondere Wirkung der Einzelelemente, nicht gelten lassen. Gilt uns das genossene Kunstwerk als eine sinnlich-seelische Einheit, so hat jeder Teil nur in seiner Beziehung zu dieser Einheit, also als „Teil" ästhetische Existenz. Er kann nur aus dieser beherrschenden Mitte heraus verstanden werden. Nur in dieser Beziehung zum Ganzen ist er ein „Teil" des künstlerischen Organismus und jede andere Rede von wirksamen Einzelelementen, die im Kunstwerke wie Teile im Ganzen enthalten sein sollen, gründet letzten Endes in einer Unklarheit der Begriffe. Das, was man gemeinhin als Kunstwerk bezeichnet, gilt einmal als ästhetisch genossene Einheit: der ästhetische Gegenstand; ein anderes Mal als ein Zusammenhang der Wirkungsfaktoren: der künstlerische Gegenstand; schließlich auch gar häufig nur als ein Zusammensein von Sinnesdaten ohne genauere ästhetische Beziehung: als der einfache Wahrnehmungsgegenstand. Diese Einheiten sind — wir haben ausführlich darüber gehandelt — als „Gegenstände" der Erkenntnis scharf geschieden. Es ist klar, daß die „Teile" des einen nicht die des anderen sind. Rot und Blau oder die krumme Fläche in einem „Relief", mögen beispielsweise Teile eines Wahrnehmungsgegenstandes sein, sie sind deshalb noch nicht Teile des im Relief ebenfalls enthaltenen künstlerischen Gegenstandes. Sie mögen daher auch recht wohl ihren eigenen Lustwert haben und dies mag experimentell recht wohl festzustellen sein, dies bleibt ästhetisch außer Betracht, solange nicht durch den Nachweis ihrer Beziehung zu der eigentümlichen sinnlich-seelischen Einheit des genossenen Kunstwerks aus Teilen des Wahrnehmungsgegenstandes Teile des künstlerischen Gegenstandes geworden sind.

Man halte diese Unterscheidungen nicht für ein unnützes Spiel mit Begriffen. Es verbirgt sich dahinter ein großer methodischer Gegensatz in der Behandlung ästhetischer Probleme. Solange es nicht anerkannt war, daß aller ästhetischen Wirkung die eigentümliche Einfühlungsrelation zugrunde liege, ließ sich wohl von einer Betrachtung der Einzelwirkung eine Einsicht in das Wesen eines verwickelteren künstlerischen Gesamtorganismus erhoffen. So heißt es bei Fechner: „Eine auf das Einzelne

eines Kunstwerkes eingehende Analyse und Kritik hat zwei Seiten, sofern man dabei einmal zu fragen hat, was jeder Teil, jede Seite des Werkes durch eigene Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit zum ästhetischen Eindruck des Ganzen beiträgt und was nach seinem Verhältnisse zu den übrigen Teilen, Seiten oder als Teil, Seite des Ganzen; denn man würde sehr irren, wenn man meinte, daß der ästhetische Wert jedes Teils bloß nach seinem Verhältnisse zu dem Übrigen zu bemessen sei . . .“ [1]) Fechner sucht dann weiterhin die Einzelwirkungen in ihrer ästhetischen Bedeutung einer „Totalwirkung“ unterzuordnen, betont, daß jeder Widerspruch zwischen jenem und diesem zu vermeiden sei, muß aber doch, von seinem Standpunkt aus ganz konsequent zu dem Schlusse kommen, daß „alles Übrige gleichgesetzt, ein Bild mit schönen Figuren oder schönem Kolorit besser gefalle als mit minder schönen“.[2]) Wir erinnern uns der Fechner'schen Unterscheidung eines direkten und assoziativen Faktors der ästhetischen Wirkung und sehen hier eine Konsequenz dieser ästhetischen Grundauffassung. Dieser Weg der Untersuchung erscheint mit der Erkenntnis der ästhetischen Grundrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem ein für allemal verbaut. Ist wirklich das Kunstwerk als Gegenstand des ästhetischen Genusses eine sinnlich-seelische Einheit, dann kann es sich nur darum handeln, die „Elemente“ unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, was sie zu dem Zustandekommen dieser und nur dieser Einheit leisten, und einzig in dieser Leistung beruht, was sie als Teile des künstlerischen Organismus legitimiert. Spricht man daher in der Analyse des Kunstwerks von Einzelementen und ihrer Gestaltung, so geschieht es in uneigentlichem Sinn und man unterscheidet, was an sich ebensowenig zweierlei und trennbar ist, wie Form und Inhalt. Die Elemente sind nichts vor der Gestaltung, sie entstehen erst in und mit ihr. Und so auch die ihnen als Entsprechung im erlebenden Subjekt zugedachten Elemente der Gesamterlebnisse, die ästhetischen Einzelelemente der Einfühlungen in Klang und Rhythmus, in Farben und Formen, in Gegenstände der Phantasie und der Wahrnehmung: sie werden erst in und mit der Auffassung eines Kunstwerks psychisch real.

Fragen wir nun schließlich, was denn auf Seite des erlebenden Subjekts den Ausdruckswerten der Einzelelemente im konkreten

---

[1]) Vorschule der Ästhetik II S. 17.

[2]) Ebenda S. 17.

Einzelfall zur Wirkung verhelfe, so läßt sich dafür nicht gut etwas anderes als die eigentümliche Betätigung der spezifischen ästhetischen „Auffassungsorgane“ verantwortlich machen. Diese sind in ihrer Verlaufsform keinesfalls dem freien Ermessen des Individuums überlassen. Eine in ihnen wirkende Gesetzmäßigkeit wird stillschweigend von dem schaffenden Künstler und von dem urteilenden Publikum vorausgesetzt und, soweit sie besteht, werden zwischen dem künstlerischen Gegenstand und dem auffassenden Subjekt feste Beziehungen gelten dürfen. Eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung muß wohl diese Beziehungen, die den Einzelelementen jeweils ihre Rollen zuteilen, in das Zentrum ihrer Betrachtung rücken. Denn die den Einzelelementen — mögen sie nun in unserem Falle die formale oder die gegenständliche Seite der Sprache betreffen — durch die Einfühlung zuwachsenden ästhetischen Eindruckswerte sind als solche nur in ihrer Isolierung der Erkenntnis faßbar und sagen damit noch nichts aus über ein hier und jetzt genossenes Kunstwerk als ein eigenartiges einmaliges Zusammen solcher Eindruckswerte. Auch sind diese Beziehungen nur bei den einfachen Gebilden einigermaßen sicher und allgemein zu erfassen. Wer wollte die Assoziationen, denen die gegenständliche Seite der Sprache Reichtum und Kraft der ihr zukommenden Einfühlung verdankt, zu eindeutigen Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und dem Auffassenden zusammenordnen? In alle dem werden die persönlichen und die zeitlich bedingten Lebenszusammenhänge so wichtig, daß eine spezielle Ästhetik besser tut, zunächst einmal davon abzusehen und diejenigen Beziehungen herauszulösen, welche dem Persönlichen einigermaßen entrückt und eher in ihrer Allgemeingültigkeit faßbar sind. Denn wie verschieden auch die Lebenszusammenhänge sein mögen: Erzähltes wird als erzählt, im Dialog Gesprochenes als Äußerung aufgefaßt. Das war von jeher so und wird auch so bleiben, wie sehr auch Bericht und Äußerung im Einzelfall variieren mögen. Es ist zu hoffen, daß diese Grundformen der Auffassung bis in die intimsten Verfeinerungen ihrer Struktur in ihrer Abhängigkeit von dem künstlerischen Gegenstand erkennbar bleiben.

Zweiter Abschnitt.

Die Hilfsbegriffe: Ausdruckswert und Formwert.

Eine auf die Auffassungsform gerichtete Analyse eines Kunstwerks bedarf eines Hilfsbegriffs. Er liegt in der Richtung der bisherigen Betrachtungsweise, ist gewissermaßen nur ihre letzte praktische Konsequenz. Soll die Auffassungsform aus der Struktur des künstlerischen Gegenstandes abgeleitet werden, so müssen in ihm die Momente aufgezeigt werden, denen Richtung und Ziel der seelischen Bewegung jeweils zu verdanken ist. Es müssen also in dem künstlerischen Ganzen Elemente enthalten sein, die nicht nur oder auch nicht so sehr ihrer ästhetischen Eigenwirkung wegen als, um die Form der Auffassung zu bestimmen, da sind. Theoretisch mag angenommen werden, daß diese „architektonische Funktion", wie wir sie zum Unterschied von der des Ausdrucks nennen wollen, einem jeden als Element des künstlerischen Ganzen Ausgesonderten zukomme; für die Praxis der Analyse wird es genügen, die wesentlichen architektonischen Werte in dem künstlerischen Ganzen herauszulösen. Sie erfüllen als solche gewissermaßen die Aufgabe, Gelenke des künstlerischen — nur des künstlerischen! — Organismus zu sein — notwendig für den architektonischen Aufbau einer Gestalt auch dann, wenn die Ausdruckswerte einer solchen ganz wo anders zu suchen wären. Die architektonischen oder Formwerte verbinden sich mit Ausdruckswerten. In ihrem Ineinander offenbart sich recht eigentlich die künstlerische Gestaltung. Man kann daher von ihnen nicht als selbständigen Stücken reden, wie etwa von den Klammern, die ein Gerüst zusammenhalten. Die Formwerte sind zumeist in Ausdruckswerten fundiert, wie sie selbst ihrerseits Ausdruckswerte schaffen oder zu ihrer Realisierung beitragen. Sie ordnen sich der allgemeinen Relativität, die im Kunstwerk jede Einzelgeltung bestimmt, unter. Man kann diese architektonischen oder Formwerte daher eigentlich nicht herauslösen und gruppieren, denn streng genommen sind sie, was sie sind, nur in dem betreffenden Zusammenhang. Es gibt aber Elemente, die sich vor allem zu Trägern architektonischer Werte eignen. Doch ist wegen der Relativität aller Werte mit ihrer Aussonderung nicht viel geleistet. In der Lehre poetischer Technik und in literarhistorischen Arbeiten wird gar viel derartiges zusammengestellt, aber aus dem Zusammenhang herausgelöst und systematisiert geht ihr Bestes verloren: ihre Funktion,

die Auffassungsform des Kunstwerks zu bestimmen. Damit soll über die Zweckmäßigkeit solcher Zusammenstellungen nichts entschieden sein. Sie sind sicherlich wertvoll zur Bestimmung des Reichtums und der Qualität der technischen Mittel, deren sich ein Dichter bedient. Nur ist für das Darstellungsproblem der speziellen Ästhetik damit wenig erreicht. Denn soweit diese technischen Mittel in Betracht kommen, sind sie ihr Mittel der Darstellung spezifischer Inhalte für ein ästhetisches Subjekt, und sind als solche nur in ihrer Relativität gültig, die ihnen der jeweilige künstlerische Zusammenhang für die Auffassung verleiht. Im übrigen arbeiten Ausdruckswerte und architektonische Werte einander in die Hände und man kann häufig ein und dasselbe Einzelelement sowohl nach seinem Ausdruckswert als nach seinem Formwert bestimmen. Hierfür einige Beispiele.

Otto Ludwig findet im Dialog des englischen Romans (er spricht von Dickens) „eine große Delikatesse der Sprechenden, selbst im Affekt, eine große Höflichkeit und Förmlichkeit, die nicht allein, was sie überhaupt sagen will, sondern auch die Ausdrücke, mit denen sie es sagen will, befürwortet und sozusagen entschuldigt". „Ob das eine Nachahmung der Wirklichkeit ist", fährt Otto Ludwig fort, „und die Engländer auch im gewöhnlichen Leben so verfahren, weiß ich nicht; doch wäre es sehr natürlich, daß sich dies aus der parlamentarischen Etikette auf die Gebildeten und etwas ungefüge (charakteristisch ungefüge) auf das Volk verpflanzt hat. Ich glaube, daß die Anrede der homerischen Helden ebenso aus der öffentlichen Art zu verhandeln in das homerische Epos herübergekommen sind"; und mehr ins Detail des englischen Romans eindringend faßt er diese Eigenheiten als Mittel der Charakteristik der Personen und Stände. So interpretiert er sie nach ihren Ausdruckswerten. Aber die homerische Redeweise kann auch ganz anders verstanden werden. In der an poetischen Einsichten reichen Abhandlung A. W. Schlegels über „Hermann und Dorothea" findet sich eine feine Analyse der homerischen Kunst. Da heißt es von den Reden, die bei weitem den größten Teil der homerischen Gesänge einnehmen: „Selbst in den kürzesten und leidenschaftlichsten Reden ließe sich bei einer feinen Zergliederung etwas nachweisen, wodurch sie episiert sind. In den ausführlicheren findet man alle wesentlichen Eigenschaften der ganzen Rhapsodie deutlich ausgedrückt. Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziel, wenn dies auch in dem Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende

vorbereitet wird, scheint doch nur um seiner selbst willen dazustehen: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt. In diesem Sinne sind auch die zusammengesetzten Beiwörter und die Episoden zu nehmen, die in leidenschaftlichen Reden, wenn man die Darstellung als bloße Natur verstehen sollte, sehr fehlerhaft sein würden, und oft unverständig genug getadelt worden sind. Die Willigkeit des epischen Sängers zu Episoden überzugehen, wo sie sich irgend gefällig anschlingen lassen, liegt darin, daß die Gegenstände sich seiner nie bemeistern; er kann sich daher selbst in dem entscheidensten Augenblicke leicht abmüßigen, um der Phantasie etwas Entfernteres nahe zu rücken.“ Schlegel zählt hier Eigenheiten der Rede auf, die Ludwig bei Homer nur andeutet, bei den englischen Romandichtern aber eingehend zur Sprache bringt. Aber seine Interpretation ist eine grundverschiedene. Er sieht in dem, was Ludwig als Ausdruckswerte zergliedert, architektonische Werte für die epische Dichtart und ihre Auffassung, denn wie sich „die Gegenstände nicht des Dichters“ so „bemeistern“ sie sich auch nicht des Hörers und Lesers. Welche Interpretation hat Recht? Uns will bedünken: jede. Die Eigenheiten der Reden haben gewiß charakterisierende Werte wie sie O. Ludwig geistreich und klug auseinanderlegt, sie konstituieren aber auch die epische Form, d. h. geben der Auffassung den ihr notwendigen epischen Verlauf. In ihnen und noch einigen anderen Momenten, dem Versmaß, der Wiederkehr fester Redeformeln u. a. m. ist begründet, daß Rede und Widerrede bei Homer nie zu einem dramatischen Dialog wird. So greift Ausdrucks- und architektonischer Wert ineinander und schafft den künstlerischen Organismus.

Und schließlich noch ein Beispiel aus der bildenden Kunst. Hier liegen die Verhältnisse klarer und einfacher zutage. Hier ist zunächst auch die Unterscheidung von Ausdruckswert und architektonischem Wert vollzogen worden: Hildebrand, der diese Betrachtungsweise meines Wissens zuerst durchführte, spricht in seinem „Problem der Form“ von dem Raumwert (dem architektonischen Wert) der Form und ihrem Funktionswert (Ausdruckswert). Er spricht von der Darstellung des menschlichen Antlitzes und sagt: „Beim gemalten oder gemeißelten Menschengesicht muß das, was das Kind mit den paar Strichen festgehalten hat, ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist z. B. der sogenannte griechische Gesichtstypus bei den alten Statuen, die

sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsakzente dar.“ [1])

Lipps handelt an einer Stelle seiner „Ästhetik“ ebenfalls über dies regelmäßige Gesicht. Aber seine Interpretation ist eine durchaus andere. Es heißt dort gelegentlich der Einfühlung in die ruhenden Formen des menschlichen Körpers: „Dabei nun kann es auch geschehen, daß ein Gesicht in seiner ruhenden Bildung die Resultante darstellt von allen möglichen Gebärden, die teilweise wechselseitig sich aufheben, zugleich aber etwas Gemeinsames haben. Dann drückt das Gesicht dasjenige aus, was den entsprechenden inneren Verfassungen gemein ist. Setzen wir insbesondere den Fall, ein Gesicht nähere sich allen möglichen Gebärden, die einen positiven Ausdruck haben, d. h. in die wir uns positiv einzufühlen vermögen, in gleichem Grade. Dann ist ein solches Gesicht schön, aber von ausgeglichener Schönheit, ohne einen bestimmt angebbaren Charakter, von einer Durchschnittsschönheit. Ein solches Gesicht werden wir ein „regelmäßiges“ Gesicht nennen.[2])

Hier ist deutlich, daß die Formen des menschlichen Antlitzes das eine Mal nach ihrer architektonischen, das andere Mal nach ihrer Ausdrucksfunktion betrachtet werden. Es ist klar, daß die Analyse eines Kunstwerks beide Seiten zu berücksichtigen hat, denn es handelt sich in der Kunst ebensowenig um die Darstellung des Kopfes, abgesehen von seinem Ausdruckswert, wie um eine Zusammenordnung von Ausdruckswerten, ohne die Beachtung ihrer in jedem Fall notwendigen Einheit. Hildebrand verfällt in der Vernachlässigung der Ausdruckswerte gar oft jenem naiven Realismus, der Menschen und Dinge als eine sich gleichbleibende Gegebenheit der Kunst als Aufgabe der Darstellung zumutet. Umgekehrt wird eine nur die Ausdruckswerte suchende Analyse eines einzelnen Kunstwerks niemals dessen eigentliche Gestaltung bloßlegen können, denn die Ausdruckswerte ändern sich nach Maßgabe ihrer Zusammenordnung.

---

[1]) Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. Auflage, S. 36. Die grundsätzliche Verwechslung freilich des ästhetischen und des künstlerischen Gegenstandes, des genossenen und des geschaffenen Kunstwerks steht einer ersprießlichen Nutzung dieser Begriffe einigermaßen entgegen.

[2]) Lipps, Ästhetik I S. 143.

Lebenslauf.

Ich bin geboren am 5. April 1878 zu Neapel. Ich kam in meinem elften Lebensjahre nach Deutschland, um deutsch erzogen zu werden, besuchte die Gymnasien zu Karlsruhe, Baden-Baden, München, bestand am Königl. Wilhelms-Gymnasium zu München im Jahre 1897 die Reifeprüfung, war in meinem ersten Semester in München, in meinem zweiten Semester in Berlin immatrikuliert, studierte dann in Leipzig germanische Philologie und in München Philosophie. Ich schulde vielen meiner Lehrer für Anregung und Unterweisung Dank, ich nenne die Herren Professoren Albert Köster, Eduard Sievers und Wilhelm Wundt in Leipzig, Lujo Brentano, Hans Cornelius und Theodor Lipps in München. Das Examen rigorosum bestand ich im Februar 1906 in München.

Wolf Dohrn.